ظواهر فنية

في لغة الشعر

العربي الحديث

دراسة

علاء الدين رمضان

علاء الدين رمضان
ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث
دراسة

علاء الدين رمضان

ظواهر فنية
في
لغة الشعر العربي الحديث

وكالة أرس للبحوث
2016

الهيئة العامة لقصور الثقافة
The General Organization of Culture Palaces
2000

اتحاد الكتاب العرب بسورية
The Arab Writers Union In Syria
1996

مقدمة الطبعة الثانية

النقد كالإبداع ؛ ملكة فردية تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ويدعمها ذوق سليم وبصر ثاقب وثقافة واسعة ؛ ومادة نقد باب فسيح في المعاجم العربية ، تنوع استخدامها وتشعبت معانيها ، حتى قرنت في مفهوم الخاصة والعامة بتمييز جيد الشعر من رديئه ، وكان ذلك مع استقرار الدولة العباسية في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ، إذ تأثر في منهجه بالعقلية الجديدة التي ثقفت فلسفة اليونان وفارس وروحانية الشرق " فتغير النقد من ذوقي غير مسبب يقف عند الجزئيات ويقفز إلى تعميمات خاطئة تجعل من شاعر أشعر الناس لبيت قاله ، إلى نقد منهجي مسبب يحاول أن يقصر أحكامه على الجزئية التي ينظر فيها ، وإذا تخطاها إلى التعميم لجأ إلى الاستقصاء واحتاط في الحكم"[1] ؛ وقد تخطى النقد تلك المرحلة إلى مرحلة أكثر اتساعاً هي مرحلة التنظير وصوغ النظرات النقدية ثم تطوير ما صاغه إلى نظريات ذات قيمة فكرية ونقدية كما هو الحال عند الإمام عبد القاهر في نظريته في النظم .

---

١ ـ د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، ص:١١ ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة د.ت..

وأظن أن أول من فجر قضية الحاجة إلى دعم النقد الذوقي بتبرير قولي مقنع يعتمد على قاعدة لغوية أو معنوية ، أو يعتمد على شبه قاعدة منهما يؤكدها منطق سليم ونظرة جمالية ، هو هذا التيار المفاضل بين القديم الذي يتجه أنصاره صوب الجاهلية وصدر الإسلام ، والحديث الذي يقف مؤازروه مع ما يجري حولهم من مقتضيات الحياة المتجددة والثقافة التي دخلتها الفلسفة والنظرات المنطقية والعلوم العقلية ، وظلت دوامات من النقد تتجاذب حلقاتها الأدب العربي في هذه القرون بعضها قريب وبعضها بعيد ، لكنها جميعاً في النهاية تظل متلاطمة الأمواج ؛ فاللغويون يحاسبون الشعراء بمنطوق علمي خالص يزدريه الشعراء ويسخرون منه كما فعل الفرزدق بابن أبي إسحق الحضرمي عندما أراد الحضرمي أن يستثيره ، فسأله أمام الناس : يا أبا فراس ، كيف تنشد هذا البيت :

وعينان قال اللّه كونا فكانتا ⋆ فعولان بالألباب ما تفعل الخمر

فقال الفرزدق : كذا أنشد ؛ فقال ابن أبي إسحق : ما كان عليك لو قلت فعولين ؟ ، فقال الفرزدق : لو شئت أن تسبح لسبحت ؛ ونهض ؛ فلم يعرف أحد ما أراد بقوله ، قال ابن جني : أي لو نصب لأخبر أن اللّه خلقهما وأمرهما أن تفعلا ذلك ، وإنما أراد : أنهما تفعلان بالألباب ما تفعل الخمر ، وقال أبو الفتح : كان هنا تامة غير محتاجة إلى الخبر ، فكأنه قال : وعينان قال اللّه : أُحدُثا فحدثتا ؛ أو اخرجا إلى الوجود فخرجتا[1] ؛ وهنا أراد الفرزدق بفطنة الشاعر وذوقه أن نصب فعولين يجعل من الأسلوب وعظاً

١ ـ ابن جني: الخصائص ٣/٣٠٥ ، تح محمد علي النجار، ط٣ هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م .

تقريرياً لا يوحي بشيء مما أراد من ظلال اللغة ؛ وإنما الجمال في الرفع فكأنه يستعرض دور العينين وقوة فتكهما بالمغرمين وكأنه استأنف هنا جملة جديدة فيها فعولان خبر لمبتدأ محذوف تقديره عينان فعولان ؛ ومن هنا يتضح ما لمعاني النحو من أهمية في بناء النص .

وقد انتشرت مثل هذه النظرة الواعية بين المشتغلين بالنقد من اللغويين أو الأدباء ففرق الشعراء بين ذي الذوق السليم وبين العالم الذي يطبق القاعدة مهما كانت جافة ، وقد روى الإمام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز أن بعضهم قال : رآني البحتري ومعي دفتر شعر ، فقال ما هذا ؟، فقلت شعر الشنفرى ، فقال : وإلى أين تمضي به ؟ فقلت : إلى أبي العباس ، أقرأه عليه، فقال : قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابة، فما رأيته ناقداً للشعر ، ولا مميزاً للألفاظ، ورأيته يستجيد شيئاً وينشده ، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له : أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه[1] .

فكان لكل من البلغاء والنحويين والأدباء وفلاسفة المتكلمين دور لا ينكر في النقد العربي ، كلهم يحاول أن يرسي قواعده وقوانينه التي يتناول من وجهتها الشعر العربي درساً ونقداً ، بل تقديراً وذوقاً كذلك ، واعتمدوا على أسس علومهم ، فتجاذبتهم اللغة وما احتضنته من مضمون حتى حسم الإمام عبد القاهر الجرجاني القضية بنظريته في النظم ، فرأى أن المزية لا تستند على مجرد العلم باللغة ، وإنما أيضاً بمواضعاتها ومواضعها وما

---

١ ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص: ١٩٥ ، ط ٤ ـ دار المعرفة : بيروت ١٩٨٢م .

ينبغي أن يصنع فيها ، فقال : " ليس الفضل للعلم بأن (الواو) للجمع و (الفاء) للتعقيب بغير تراخ ، و (ثم) له بشرط التراخي .. ؛ ولكن لا يتأتى لك إذا نظمت وألفت أن تحسن التخير وأن تعرف لكل من ذلك موضعه ثم لا تنظر إلى ذلك لأنه وضع لغوي إذ أين منها مثلاً الفصل وترك العطف والحذف والتكرار والتقديم والتأخير وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ويقتضيها الغرض الذي تؤم ، والمعنى الذي تقصد[1] . ، وما هيئة التأليف التي يقصدها الإمام عبد القاهر سوى الظواهر الفنية التي كانت مجرد نظرات شاعت في آراء ونقدات النقاد الأوائل ثم قعدت لبعضها القواعد بين يدي المحدثين وعلماء الأسلوبية الذين فصلوا شكل الهيئة وأجلوا غوامض أبعادها ودرسوها دراسة واعية متأنية دقيقة ، منطلقين في دراستها من ملاحظات الأوائل وإشاراتهم ، سواء أكانوا من المتكلمين أم من البلغاء أم من اللغويين، أم من الشعراء أنفسهم، وقد يكون انحرافاً عن الحق أن نقول: إن النحويين كانوا دائماً ينقدون في الأدب صياغته التي لا تخالف السبك العربي، ناسين جماله ورجاله وعناصره الفنية، بل كانوا كحماد الراوية ، ولا يغفل عن دور اللغويين الذين كانوا يعدون الشعر صناعة وثقافة ، أو شيئاً قريباً من ذلك .

فهيئة التأليف هي النواة التي ينطلق منها هذا الكتاب وهي القاعدة التي أسس عليها فرضياته ومباحثه التي حاولت جاهداً أن أربط بينها وبين جذورها في النقد العربي مناقشاً ومحللاً ما يطرحه المحدثون وأصول ذلك الطرح ومكانه من النقد

---

١ ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص:١٩٢ ـ ١٩٣ .

العربي القديم وأصله الذي تفرع عنه ، ثم ضاقت مساحة الوقت آنذاك عن النظر في قضية نقدية ماهدة للبحث وذات صلة مباشرة بموضوع هذه الدراسة ، أحاول أن أجمل أبعادها في هذه المقدمة على عجل ، إلى أن تحين لي فرصة للمدارسة المتأنية لها وهذه القضية هي قضية : الشكل والمضمون .

فمن المعروف والمقدر في باب الأدب الجيد أن سبيل اللفظ سبيل التصوير والصياغة ، وسبيل المعنى الذي يعبر عنه هو سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، وقد شبه الإمام عبد القاهر هذه القضية بالذهب والفضة " يصاغ منهما خاتم أو سوار ؛ فمحال إذا أردنا أن نعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن ننظر في مجرد معناه" ؛ وهذا هو القول الفصل في قضية اللفظ والمعنى التي بدأت في النقد العربي بين يدي الجاحظ ، وحسمها الإمام عبد القاهر الجرجاني ؛ فللإمام عبد القاهر رأي معجِبٌ حقاً في هذه القضية ، إذ فصل القول فيها موضحاً أن لا مزية للفظ دون المعنى إنما المزية تحدث بالتقائهما معاً في سبك جيد تقد له الألفاظ على قدود المعاني ، وأن يأخذ بعضها برقاب بعض ، فإن الإمام عبد القاهر كون النظرة الحاسمة لإشكالية عميقة الجذور في الأدب العربي هي الشكل والمضمون ، إذ ذهبت جماعة من النقاد إلى تقديم الشكل على المضمون ، وذهب آخرون إلى تقديم المضمون على الشكل ؛ لكن من الأدباء من كان عميق النظر ظلمه الدارسون من بعده ، إذ قصروا عن فهمه فألحقوه بإحدى الطائفتين ، وهو منهما براء ؛ فالجاحظ مثلاً كان من أنصار النظم الجيد الذي يتسق فيه اللفظ مع المعنى ، غير أن

عبارته الشهيرة في الحيوان ألبست أمره على من تناوله من بعده من النقاد ، فظنوا أنه ممن ينتصر للفظ على حساب المعنى ؛ والحقيقة أن المعاني عند الجاحظ درجات ، وكذلك الألفاظ الدالة عليها ، يتناسب كل منها مع درجة الآخر ؛ فالسخيف للسخيف والشريف للشريف ، فاللغة ليست مستوى واحداً عنده ، إذ أن لكل ضرب من الحديث أو المعاني ضرب من اللفظ ، فالجاحظ هنا يدعو إلى المواءمة في البناء الشعري حتى تجيء الألفاظ على درجات المعاني وأقدارها ، وبهذا تنتفي عن الجاحظ تهمة تقديمه اللفظ على المعنى في البناء الشعري ، فيبدو لنا أن أبا عمر الشيباني قد أثار حفيظته عندما هش لبيتين سمعهما في المسجد لدرجة أنه طلب قرطاساً ودواة ليكتبهما ، وفي هذا الوقت كان الجاحظ معه بالمسجد فلم يجد تحتهما شعراً يحتفى به أو أدباً يحتذى ؛ فهو يروي لنا هذه الواقعة التي ألحت على نفسه ، في الحيوان ، وفي البيان والتبيين ، فقال : وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين أن كلف رجلاً حتى أحضره دواة وقرطاساً فكتبهما ، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً ، وهما قوله :

لا تحسبن الوت موت البلى ⋆ إنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا ⋆ أفظع من ذاك لذل السؤال

ثم قال : وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والقروي والبدوي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك ، إنما الشعر صياغة ، وضرب من

النسج وجنس من التصوير[1] ، ولكن ما لم يلحظه أحد من الدارسين والباحثين ومن أخذوا عنه ، أن الجاحظ هنا ذكر أموراً كثيرة مهمة في عجز كلامه تكاد تغير ما يقصده في صدره ، فهو يرى أن الشعر كما يقوم على الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، هو كذلك بحاجة إلى صحة الطبع وهو الذوق السليم ؛ وكثرة الماء وهو رواء الشعر ، أو عروق الذهب كما سماها الفرزدق[2] ، فالجاحظ يقصد بها مكانة الدم من الإنسان ، وذكرها الفرزدق بلازم من لوازمها وهو العروق فكلاهما يبحث في الكلام عن الجسد الظاهر وهو الألفاظ ، وعن الجوهر الذي هو بمثابة الروح للإنسان أو الدم والعروق ، وما التصوير إلا التجسيد الحي للأفكار، إذ ليس للخبر المجرد من قيمة ، فهو يرد على سبيل الحقيقة ، والحقيقة علم والفن له سبيل آخر غير العلم لتقديم حقائقه ، فهو لا يُعْنَى بتقديم الحقيقة مجردة ، بل أول مهامه إشعار المتلقي بها ، والتصوير له دور رئيس في إعطاء الفن قيمته ، وإسباغ حقيقته عليه ؛ فالملاحظ في كلام الجاحظ أنه كان منفعلاً إذ أثاره الموقف في حد ذاته ، لكنه سرعان ما عاد إلى صوابه في نهاية حديثه عندما فرغ من الكلام عن البيتين ، وتحدث عن الشعر بشكل عام ؛ فقد كان الجاحظ فيلسوفاً متكلماً مجادلاً ، يميل في كتاباته إلى نهج منهج التفكير التقابلي (الثنائيات) فانتقلت ثنائياته من المسائل الفلسفية والدينية إلى المسائل النقدية[3] ، فجرت على لسانه عبارة اللفظ

---

١ ـ الجاحظ : الحيوان ٣/٤٠ – ٤١ ، ط ساسي .
٢ ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : ١٩٦ .
٣ ـ انظر؛ د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي ، ص: ٧٩ – ٨٠ ، دار القلم، القاهرة د.ت .

والمعنى ، وهو في نظرته إلى الشعر لم يكن يمثل هذه النزعة الجافة مطلقاً ، بل بحث عن اللفظ في المواطن التي يحسن فيها ، وعن المعنى في المواطن التي يحسن فيها ، فأتى من أتى بعده فحمل عليه وحمل كلامه ما لا يحتمل ، وكلٌّ وجهه لما يخدم فكرته ، ولما كان أهل الكلام والفلاسفة والمتحدثون أميل طبعاً إلى اللفظ دون المعنى فقد أخذوا من كلام الجاحظ ما فهموه منه في حين غفل الأدباء عن استنطاق ما وراء الكلام واستقراء كل ما كتب الجاحظ حول هذا المعنى ؛ وأياً ما كان الأمر فقد ثار من بعد الجاحظ الذي فجر هذه القضية جدل كبير واحتدم نقاش حار حولها ، أدلى الأدباء والنقاد بدلائهم فيه ، ومنهم ابن قتيبة وأبو هلال العسكري وقدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي وابن رشيق الذي حاول القضاء على هذه النزعة ، وجاء لإمام عبد القاهر الجرجاني ليرأب الصدع ويعيد للشعر وحدته بنظرية النظم[1] .

إن مشكلة اللفظ والمعنى معلقة برقاب أساليب التفكير الفلسفي والعقدي التي سادت القرن الثالث الهجري ، وهي صورة من صور التفكير المنطقي الجامد والنظرة الشكلية للشعر ، ولا يجدر بنا أن نحمل تبعتها على الجاحظ وحده ؛ بل إن المنصف من ذوي الرأي سوف يتجاوز طبقته كلها من الفلاسفة والمتكلمين ، ويضع الأمور في نصابها ، فالعرب في عهدهم هذا كانوا شغوفين بجمع متون اللغة والمعاجم ومشافهة الأعراب وتدوين كل ذلك ، فمن المنطقي أن يقدم اللفظ على المعنى ،

---

١ ـ د. محمود المرسي : مفهوم الشعر في النقد العربي ، ص : ٢٢٩ ، دار المعارف ١٩٨٣م .

فاللفظ هو ما أجهدهم وغربهم في البادية وأبعدهم عن الأهل وقاسوا في سبيله الكثير من المعاناة والآلام ، فيروى عن أبي العباس ابن عم الاصمعي أنه كان يهلع من الغربة في البادية ويشتاق أهله ، فيهمُّ بالرجوع ، ثم يرى عربياً فيتوسل إليه أن يسهل له سبيل الأخذ عن الأعراب فيفعل ، ويصحبه فيسمع قصيدة من أعرابي مطلعها :

لقد طال يا سوداء منك الموعد * ودون الجدا المأمول منك الفرقد

فيقول أبو العباس : قد واللّه أنسيت أهلي ، وهان علي طول الغربة وشظف العيش سروراً بما سمعت ، وروي عن أبي الملحم أنه أنشد يونس بن حبيب أبياتاً من رجز فكتبها على ذراعه إذ لم يجد صحيفة .. ومثل ذلك كثير يشهد بأنهم عانوا في العلم أشد مما يعاني الجندي في صف القتال[1]، وليس لنا هنا أن نحاكم ثقافة لمجرد أن أهلها تصببوا عرقاً بعد جهد جهيد وعمل دائب متصل ، بل نقدر ظروفها الدقيقة في وقت كانت مهددة فيه على المدى غير القريب بالانقراض بعد موت الحفظة والرواة وضيق الحفظ ، ونأخذ الجيد مما خلف لنا هؤلاء ، ونقوم ما أثبتت ضعفه الأيام ، بل حتى هذا الأمر نفسه قد سبقت به هذه الذهنية المعجبة المدهشة ، إذ فطن ابن رشيق إلى حد جامع لمقومات الشعر ، فيقول : الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهي : اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، فهذا حد الشعر[2] ، وهذه رؤية تتسم بالعمق والدقة ويزيدها عمقاً أن وضع القضية برمتها في

---

١ ـ أحمد أمين : ضحى الإسلام ، ٣١٨/٢ ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٨م .

٢ ـ ابن رشيق : العمدة ، ١/ ١١٩ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط ، بيروت ١٩٨١م.

تصور منطقي يعتمد على الإقناع والمحاجة : فقال : والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون[١]، وقد أخرج هذا الرأي بصورة أخرى عندما قال: اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم[٢] .

إن العلاقة الجدلية المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية في الفن ، بل إنها من القضايا الحيوية في غير الفن أيضاً، ومنذ عهد أرسطو عندما طرح القضية للمرة الأولى، بدأ الفلاسفة والفنانون يعبرون عن آرائهم تجاهها[٣] ، ثم نقلت الحضارات الأخرى عن أرسطو نظرته إلى هذه الجدلية ، وقد شغلت العرب بدءاً من ناقلها الجاحظ إلى عبد القاهر الجرجاني الذي ثلم حدتها وقلم أظفارها وشذبها ، وحل معضلتها المدمرة ، فهذه المشكلة في صميمها مشكلة أدبية عريقة لها نظائرها في كثير من الآداب وفي كثير من العصور ، وإن كانت قد وضعت في الأدب العربي وضعاً ساذجاً : هي مشكلة الطريقة والمادة أو الصورة والمضمون[٤] ، وقد اشتدت عناية الأدباء باللفظ والمعنى في القرنين الثالث والرابع من الهجرة ، متأثرة بعاملين أولهما : سلطان الشعر القديم الذي يصطنع من فرض عمود الشعر عتبة له ومدخلاً وهو سلطان اصطنعه النقاد أنفسهم؛

---

١ ـ ابن رشيق : العمدة ، ١ / ١٢١ .
٢ ـ ابن رشيق : العمدة ، ١ / ١٢٤ .
٣ ـ آرنست فيشر : ضرورة الفن ، ص : ١٥٣ ، ط ٢ ، هيئة الكتاب ١٩٨٦م .
٤ ـ د. شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ص: ٢٤٨ ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٣م.

وثانيهما : ظهور أبي تمام بمذهب جديد في الشعر يقوم على الصنعة والتدقيق في المعاني[1] .

واطردت أساليب مناقشة هذه القضية وتشعبت حتى أتى الإمام عبد القاهر فحسمها حسماً قاطعاً ومقنعاً في آن واحد ، وذلك عندما رأى أن القول السليم في هذا المضمار هو التسوية بين اللفظ والمعنى ، فلكل منهما دور ينتقص بانتقاص دور الآخر ، فكلاهما يكمل الآخر ، إذ المزية في الكلام للنظم الذي ينظر فيه إلى اللفظ والمعنى في آن واحد على السواء ، وقد شاعت هذه النظرية شيوعاً كبيراً في الدراسات النقدية العربية ، وانتقلت إلى الدراسات النقدية الغربية فظهر أثرها جلياً في دراساتهم النقدية والجمالية ، وممن خاض غمار هذه المسألة عالم الجمال الإيطالي بندتو كروتشيه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) ، و جورج لو كاتش ، فيرى كروتشيه أن الحقيقة الجمالية في الأدب تتمثل في الصورة الشكل ولا يرجع شيئاً من الجمال إلى الألفاظ من حيث هي جرس ونطق ، إلا حين تؤدي المعنى ، وأما المضمون فهو يدرك عنده بالحدس Intuition أي بفراسة الأديب وإحساسه وانفعاله بإدراك المعنى على وجه العموم ، فالصورة الجمالية تنجم إذن عن التعبير عما تصوره الأديب بحدسه ، ولا نكاد نجد جديداً في هذا عما كتبه الإمام عبد القاهر[2] ، أما جورج لوكاتش فقد أوضح أن المحتوى الكامل للعمل الفني يجب أن يتحول إلى شكل حتى يمكن أن يكون للمضمون الحقيقي فعاليته الجمالية ، فالشكل لدى

---

١ ـ انظر ؛ د. شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ص: ٢٤٨ .

٢ ـ د. عبد الرحمن عثمان : مذاهب النقد وقضاياه ، ص: ١٢٩ ، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، القاهرة ١٩٧٥م .

لوكاتش لا يمثل إلا أقصى حالات التجريد ، وأعلى تكثيف للمضمون ، فالشكل هو الذي يبين لنا النسب الدقيقة بين العناصر المختلفة التي تكون منها العمل الفني ، إذ أن العناصر المهمة تحتل في الشكل مساحة أكبر من العناصر الثانوية ، وعلى ذلك فالشكل الفني هو الصورة النهائية للمضمون ، ويقول لوكاتش بصورة من صور التحول المتبادلة بين الشكل والمضمون ، فكل منهما يميل إلى الآخر ، فالمضمون يحدد الشكل، والشكل مرتبط بالمضمون[1] .

وقد خاضت الفلسفة الجمالية ميدان الصراع حول المسألة المحيرة التي تعالج علاقة الشكل بالموضوع ، أين يبدأ الشكل ؟ وأين ينتهي الموضوع ؟ ؛ بصورة عامة عالج علماء الجمال هذه المسألة في تيارين مختلفين :

أولهما: يقول بإمكان فصل الشكل عن المحتوى، وذلك بافتراض أن هناك بعض الخصائص الشكلية في الشعر يمكن تثمينها لذاتها بشكل مطلق مستقل عن الفكرة من قبيل: أنماط القوافي، ومؤثرات الإيقاع، والنسيج اللفظي، والمفردات والصور الشعرية.

الثاني: وهو التيار الأغلب و الأكثر قبولاً يرى أن في تجربتنا المباشرة مع العمل الفني لا يمكن فصل الشكل عن المادة بصورة واضحة، فمجمل تجربتنا مع القصيدة لا يقبل التجزئة على الرغم من أن بعض العناصر يقع في منطقة الضوء والأخرى في

---

١ ـ د. رمضان بسطاويسي : علم الجمال عند لوكاتش ، ص: ١٢٠ ، هيئة الكتاب ١٩٩١م .

الظل، إلا أنهما الوحدة الكاملة التي لا يخرج الفن إلا في إطارها[1].

فخلاصة الأمر أن مسألة الشكل والمضمون نوقشت على نطاق واسع جغرافياً وتاريخياً ، لكن الإمام عبد القاهر الجرجاني كان أسبق النقاد إلى تحديد إطار جامع يحتضن الفريقين ويصهرهما في بوتقة واحدة تتضام فيها ظلالهما الجمالية المتكاملة، وذلك عندما دعا صراحاً إلى (النظم) الذي هو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيداً عن قيود المدلولات والمفاضلة العقيمة بين اللفظ والمعنى ، والبحث عن أيهما نقدم ، فالنظم لا يشير إلى اللفظ أو المعنى دون صاحبه ، بل يتناول البنية التركيبية للنص الأدبي بشكل عام[2] .

وقد استطاع الإمام عبد القاهر بحسمه لهذه المسألة الجوفاء في النقد العربي ، أن يلفت النظر إلى مسألة نقدية أخطر وأعمق ، وأولى بالمدارسة وإعمال الفكر ، هي مسألة الشعرية ، وذلك عندما أشار إلى معنى المعنى الذي هو بمثابة الجانب النفسي للعملية الإبداعية ، والطبيعة النفسية لوظيفة اللغة ، وهي الأمور نفسها التي أثرت في طائفة من النقاد في أوروبا ، وعلى رأسهم ريتشاردز ، الذي أفرد مساحة كبيرة في كتابه مبادئ النقد الأدبي (١٩٢٥م) Principles of Literary Criticism للحديث عن اللغة والمعنى ، مؤكداً على

---

١ ـ د. عبد الواحد لؤلؤة : ترجمة / موسوعة المصطلح النقدي ، (مج : ١ / ص : ٢٨٧ ـ ٢٩١) ، بغداد : وزارة الإعلام ، دار الرشيد ، ١٩٨٢م .

٢ ـ د. عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص : ٥٥ ، ص: ٢٩٩ ، هيئة الكتاب ١٩٨٨م .

أن الشعر لغة وأن اللغة معنى في شفرة ، ثم اشترك مع أوجدن في كتابهما معنى المعنى The Meaning of meaning [1].

فموضوع العلاقة بين البلاغة وفن الشعر يتأسس على فرض أن كليهما من فنون الصناعة الشعرية في مجال اللغة ، ثم جعلت البلاغة روح الشعر ، وقد شهدت بحوث الشعرية نمواً متزايداً ومطرداً في القرن القريب الماضي ، ترتبت على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية ، مما جعل بعض الباحثين وسم الشعرية الحديثة بأنها لغوية . ثم على تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة للمذاهب الأدبية ، والمناهج البحثية الحديثة من ناحية أخرى . وبهذا يبدو سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال متصلاً وموصولاً لا يكاد ينقطع ، ومن ثم فغن إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي يعد جوهرياً ن كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذي يدخره علم النص لشرح خصوصية النصوص الأدبية[2] ، ويعد القول بوحدة الشكل والمضمون وامتزاج المادي بالروحي لتأكيد وحدة الأضداد ، من أبرز نتائج الجمالية الرومانسية في إطار نظرية الشعرية[3] .

لقد انجلت غمرة تلك المسألة النقدية التي كادت أن تردي بالأدب إلى مهاوي الجمود والافتعال ، ثم تحولت في النقد العربي إلى نظرية ذات صبغة جمالية تعني بالأضداد النفسية كما تهتم

---

١ ـ انظر ، د. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص : ١٩٦ ، عالم المعرفة / ٢٣٢ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ أبريل ١٩٩٨م .

٢ ـ أنظر ، د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص : ٥٣ ، عالم المعرفة / ١٦٤ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أغسطس ١٩٩٢م .

٣ ـ السابق ، ص : ٥٤ .

بالمضمون ، المعرفي للبنية التي يجب أم تكون ألفاظها كآجر البناء وأن يأخذ بعضها برقاب بعض كما قال الإمام الجرجاني ، ثم تطورت هذه النظرة إلى أن تناقلها الغرب ودعمتها النظريات الجمالية الحديثة ، وتكاتف عمل الجماليين والأدباء والبنيويين ، فنجم عن ذلك عدد من المظاهر الجمالية التي اعتنى بها الشعراء وطوروها في قصائدهم ، منها ما هو منوط باللفظ ، ومنها ما هو منوط بالمعنى ، لكن في تناغم يهدف إلى إيجاد نظرة شاملة للقصيدة في محاولة إنتاج مثالي لهذا النوع ، ومن هنا كانت دراستنا المعنونة بـ (ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث) التي هي الآن بين أيدي قرائنا الكرام في طبعتها الثانية ، آملاً أن يجد القارئ الكريم من ورائها نفعاً كان هو الهدف الرئيس الذي أرجوه من وراء إخراج هذه الدراسة في طبعتها الحالية.

والله ولي التوفيق

ساحل طهطا في / ٣ من أبريل ٢٠٠٠م

مقدمة الطبعة الأولى

يعالج هذا البحث فضاءات اللغة الشعرية، وأفق تنوعها الأدائي، في لغة الشعر العربي الحديث؛ فللشعر لغة لا تبتغي الإفهام قدر ما تبتغي التأثير وإحداث التحولات، وقد وصف ابن سينا كلامها بأنه الكلام الذي تذعن له النفس؛ فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور، من غير روية أو اختيار، فتنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري، فهي لغة تهتم بالظلال النفسية والدلالات الوجدانية، وتعنى بتجسيد تلك الأحاسيس والمشاعر الإنسانية من خلال مجموعة من الوسائط الفنية والأدائية، لذلك كان اهتمام الفلاسفة وعلماء اللغة والبلاغة بها وبتلك الوسائط كبيراً، في الماضي والحاضر على السواء؛ لكونها العمد الرئيسة المشكلة لظاهرة الشاعرية في اللغة، والتي تحولها من لغة قياسية نمطية هدفها التوصيل إلى لغة وجدانية مؤثرة .

ونعرض في هذه الدراسة، أولاً، سلطة اللغة في الشعر وحدودها، كما نعرض لعمل العلماء في هذا المضمار ودراساتهم، إذ أن للفلاسفة المسلمين عملاً مبكراً يستحق البحث والدرس والتحليل، إضافة إلى البصمات الواضحة التي تركها هؤلاء مع علماء البلاغة العرب على الدراسات الحديثة عند الغرب في هذا

المجال عن طريق مجموعة جداول تتجه إلى دراسة تأثير بعض النظريات الإنسانية على الشعر .

كما يتناول البحث ، ثانياً، مجموعة من الوسائط الفنية التي آلت إلى ظواهر تتجلى في لغة الشعراء المحدثين وتميزها، وهذه الظواهر منظمة داخل مجالين رئيسين هما :

أولاً : مجال الدوال ؛ وهو مجال يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية : الصرفية والنحوية والنظمية، وندرس في هذا المجال مجموعة من الظواهر الجمالية التي يدخلها الشعراء على اللغة أثناء تشكيلهم لها فنياً ، وهذه الظواهر هي : التكرار، والحشد، والتراكم، والتلاشي، والتناص .

ثانياً : مجال المدلولات؛ وهو المجال المرتبط مباشرة بطبيعة التخيل وطريقة عمله ومدى فاعليته، وندرس في هذا المجال ظاهرتين من أبرز الظواهر التي تطرأ عليه، هما : الغموض ، والانحراف .

وخلاصة الأمر : أن بنية اللغة الشعرية، والظواهر الفنية والتشكيلية التي تطرأ على مجالي الدوال والمدلولات في الشعر العربي الحديث، هي حقل عملنا في هذا البحث .

علاء الدين رمضان

ساحل طهطا في ٩ من مايو ١٩٩٥م.

الباب الأول
اللغة في الشعر سلطتها وحدودها

الفصل الأول
الحداثة واللغة

تمهيد

من المناسب أن نبدأ حديثنا عن سلطة اللغة وظواهرها الفنية في حقل الشعر الحديث بشيء عن الحداثة ، فهي التي تعد الأداة التي ورطت الشعر المعاصر ، بجميع لغاته، في النظر إلى اللغة بوصفها الهدف، بل الهدف الوحيد أحياناً ، مما دفع الشعر إلى ضروب من الانحراف الدلالي، والغموض، والتعمية، والتفتيت النحوي، عن طريق محاولة بناء لغة مدهشة وإيجاد علاقات بنائية غير مسبوقة، أو مقترحة من قبل ، بتكنيك يخالف كل ما سبق من تخطيطات أصولية للتناول اللغوي في الشعر العربي على امتداد مساحته، وذلك بوساطة عمليات تفجير هادفة ، تبتغي إعادة تشكيل وترتيب آفاق اللغة وخصائصها؛ هذا لا يعني موافقتنا لهم في كل تجاربهم فبعضها غير متزن ولا مقبول، فاللغة ليست إلا مؤدياً مقنناً عن التجربة ، وهكذا فإن كل اتصال كلامي يفترض عمليتين متواجهتين، أولاهما تذهب من الأشياء إلى الكلمات ، وهي التقنين، والثانية تذهب من الكلمات

إلى الأشياء، وهي فك التقنين. أليس فهم النص معناه الإدراك الجيد لما يتخفى وراء الكلمات، الذهاب من الكلمات إلى الأشياء؛ وبالإجمال : فصل المحتوى عن التعبير الخاص به ؟ لكن ما هي الحدود المؤطرة لهذا التعبير ، وتلك الخصائص التي تخرج به من القياسية إلى (الشاعرية) ؟.

فالشاعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع من اللغة، وهي تفترض وجود (لغة الشعر)، وتبحث عن الخصائص التي تكونها، ويتبقى سؤال يطرح نفسه بإلحاح: هل (الشعرية) علم؟، لقد أصبح علم اللغة علماً منذ أن اعتنق فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣م) Ferdinand De Saussure وجهة النظر الحلولية، فعناصر تحليل اللغة كامنة فيها، والشعرية ينبغي أن تعتمد المبدأ نفسه، فالشعر كامن في القصيدة ، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسياً، فالشعرية كعلم اللغة: موضوعها اللغة وحسب، والفارق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم، وإنما شكل من أشكالها، فلا يعد الشاعر شاعراً لأنه فكر أو أحس، ولكن لأنه عبر، فالشعر ليس علماً، وإنما هو فن، والفن شكل وليس إلا شكلاً، هذا الشكل هو موضوع الشاعرية – بحسب جون كوين[1] – أي إنه مجال لدراسة الظواهر اللغوية دراسة فنية خالصة.

---

١ - انظر؛ جون كوين : بناء لغة الشعر (ص : ٤٨ ، و: ٥٣)، ترجمة أحمد درويش، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠م.

الحداثة

شاعت كلمة الحداثة خلال النصف الأخير من القرن العشرين، في الأدب العربي بأنواعه الإبداعية المنوعة ، لكنها ارتبطت في الأذهان بالتطور الجذري الذي لحق بالشعر حتى أصبحت جزءاً من الاسم الذي أطلق على هذا النمط المتطور من الشعر، والذي عرف بالشعر الحديث، كما صارت (المحور الذي يدور حوله نقد الشعر المعاصر)[١]، كله فيما بعد .

إن مفهوم الحداثة في أعمق تصور له موقف من الماضي ، والشعر هو الفن الأدبي الذي يضرب بجذوره في أعماق القرون؛ ولذا كانت حداثته أمر بالغ الأهمية وتطرح احتمالات التغيير في بنيته الأساسية طبقاً لتصور المعاصرين من الشعراء[٢]، فالحداثة لغوياً[٣]، هي إيجاد ما لم يكن موجوداً من قبل ويظل هذا الشيء حديثاً إن ظل فتياً وغير مألوف ، أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والتقادم واحتفظ بجدة دائماً[٤]، والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح الحداثة إلا في بدء حركة الشعر الحديث،

---

١ - يوسف الخال : الحداثة في الشعر، (ص: ١٤– ١٧)، ط ١، بيروت: دار الطليعة ١٩٧٨م.

٢ - انظر؛ محمد إبراهيم أبو سنة : تجارب نقدية (ص: ٤٨)، القاهرة: دار المعارف ١٩٨٦م.

٣ - تقول المعاجم عن الحداثة: "حدث الشيء يحدث حديثاً وحداثة وأحدثه فهو محدث وحديث. وكذلك استحدثه ..، فالحديث هو إيجاد شيء لم يكن وابتداعه . والحديث أو المحدث هو الجديد من الأشياء . والحدث هو الشباب أو الأمر المنكر الذي ليس معتاداً ولا معروفاً ، العالم محدث أي له صانع وليس بأزلي . والحداثة من الأمر أول البدء ابتداءً .."؛ انظر معجم الألفاظ القرآنية ، المجلد الأول ، مادة (ح. د. ث)، ص ٢٤، بيروت: الهيئة العامة للكتاب، مجمع اللغة العربية (د. ت)، ١٣١، و ١٣٤، بيروت دار صادر (د. ت). المنجد في الأعلام واللغة، (ص ١٢١)، ط ٢٤، بيروت دار المشرق .

٤ - عبد المجيد زراقط : الحداثة الشعرية ، مجلة شؤون أدبية (ص ٢٥)، العدد ١٣ ، السنة الرابعة ، (الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – صيف ١٩٩٠م).

فقبل هذه المرحلة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون مقابلات عدة، مثل القديم والجديد، والتقليد والابتكار، أبناء اليوم وأبناء الماضي[1] ... إلخ ، كما استخدمت الحداثة في معظم الدراسات الأدبية والنقدية ، فيما بعد ، مقترنة بمصطلحات أخرى ؛ منها :

١ – **الأصالة:** وإن كانت الأصالة ليست ذات دلالة زمنية حتمية؛ لأن لا عمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضرباً من الانفصال Discontinuity ، وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفلت من كل طائلة ولا تخضع لأية مقارنة، والأصيل هو الإنتاج الصادق الذي تنكشف لنا حقيقته كسر يذيعه علينا الفنان للمرة الأولى ، فهي لا تعني التوحش والعزلة والإغراب، وإنما تعني الابتكار والإحداث وصياغة المثال وتقديم النموذج القادر على انتزاع الإعجاب[2].

٢ – **المعاصرة :** الحداثة بالمعنى الذي قدمناه آنفاً أخص من المعاصرة ، فهذه الأخيرة ترتبط بالزمن فحسب، غير أنها قد تقترب من الأولى إن عُني بها تمثل القيم السائدة في العصر الحديث ، والصدور عنها ، مما يلد الجديد الذي لم يكن من قبل[3].

٣ – **الجدة :** وهي صفة الحديث أو المعاصر ..؛ لكنها لا ترتبط مثلهما بزمان ومكان محددين ، ويميز أدونيس بين الجديد والحديث ، فيقول : " للجديد معنيان ك معنى زمني ، وهو في ذلك آخر ما استجد ؛ ومعنى فني ، أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله . أما الحديث فذو دلالة زمنية ، ويعني كل ما لم يصبح عتيقاً ، وكل

---

١ - زراقط : الحداثة الشعرية ، (ص ٢٥).

٢ - زكريا إبراهيم : مشكلة الفن (ص ١٢٨ – ١٢٩)، سلسلة مشكلات فلسفية / ٣، (القاهرة: مكتبة مصر – دار مصر للطباعة – د. ت).

٣ - زراقط : الحداثة الشعرية ، (ص ٢٥).

جديد بهذا المعنى حديث ؛ وليس كل حديث جديداً ... فالجديد يتضمن إذاً معياراً فنياً لا يتضمنه الحديث بالضرورة ، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصر "[1]؛ ونجمل هذه الأوهام في النقاط الآتية :

١ – **الزمنية** : وتعني ربط الحداثة بالعصر ، وهي نظرة شكلية تجريدية ، تتضمن القول بأفضلية النص المعاصر إطلاقاً ، على النص القديم، وخطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر إلى شيء أشبه بالزي ، وهو ما يرفضه أدونيس كما رفضه أبو العباس المبرد في مقدمته لكتابه الكامل في اللغة والأدب .

٢ – **المغايرة** : وتعني الاعتقاد بأن التغاير مع القديم ، موضوعات وأشكالاً هو الحداثة ، أو الدليل عليها ، فهذا مفهوم آلي يقوم على فكرة إنتاج النقيض .

٣ – **المماثلة** : وتعني الاعتقاد بأن الغرب هو مصدر الحداثة وأنها لا تكون إلا في التماثل معه ، وهذه نظرة تمثل الاستلاب الكامل ، وطبعي أن هذا الحكم لا يطور التفاعل والتبادل الحضاريين .

٤ – **التشكيل النثري** : وهو استغراق في المغايرة – المماثلة ، ويعني اعتماد النثر وسيلة للتعبير اعتقاداً بأنه رمز القِدَم .

٥ – **الاستحداث المضموني**: وهو استغراق في الزمنية ، وذلك أن تناول إنجازات العصر يمكن وفق رؤيا تقليدية ومقاربة فنية تقليدية[2].

---

١ - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، (ص ٩٩ – ١٠٠ – ١٣٦) ، ط ٣ ، بيروت : دار العودة ١٩٧٩ م .

٢ - زراقط : الحداثة الشعرية ، (ص ٢٦ – ٢٧).

فإذا كانت الحداثة موقفاً من الماضي ، فقد اتسم هذا الموقف بالجدة في بداية حركة الشعر الحديث موجهاً نقده الأساسي لعصب القصيدة ، وهو العروض الخليلي ، ثم شمل النقد مفهوم القدماء عن لغة الشعر والوحدة العضوية ووظيفة الشعر والشكل والمضمون والعلاقة بينهما ، ولعل أخطر مجالين تجسدت فيهما الحداثة في هذا الشعر هما اللغة ووظيفة الشاعر[1]، وما يعنينا منهما ، في بحثنا هذا ، هو مجال اللغة الذي يضعنا الحديث عنه منذ البدء – بل قبل البدء وبعده – في مأزق مركب ؛ فكلما حاولنا إنتاج خطاب ما عنه ، نجد أنفسنا نقوم بهذا الفعل عبر اللغة نفسها ، ويغدو الحديث إذ ذاك تورطاً في قانون اللغة ونظامها القامع ، وبالتالي ممارسة للسلطة في الوقت نفسه[2].

اللغة

اللغة سلطة تشريعية، قانونها اللسان، ونحن لا يمكننا ملاحظة السلطة التي ينطوي عليها اللسان، لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر[3]، فاللغة بهذا المعنى سلب مستمر لحرية المتكلم وبالخصوص إذا كانت اللغة بالذات موضوعاً لحديثه؛ بل ستمثل عائقاً معرفياً / ابستمولوجياً/ أمام اللغات الواصفة (الميتا – لغوية

---

١ - أبو سنة : تجارب نقدية ، (ص : ٤٩).
٢ - نور الدين الحداد : في سؤال اللغة ، مجلة الوحدة (ص : ١٥٩) العدد ٨٥ ، السنة الثامنة (المغرب : المجلس القومي للثقافة العربية – أكتوبر ١٩٩١م).
٣ - عبدالسلام بنعبد العالي: درس السيميولوجيا، (ص: ١٢)، الدار البيضاء، دار توبقال ١٩٨٦م .

Metalanguage)[1]، التي هي لغة الفن العالي، لكنها تظل الأساس الذي يقوم عليه فهم النص الأدبي ، والشعر على وجه الخصوص، بل فهم الفن ذاته؛ هو فهم ماهية اللغة .

فريتشاردسون William Richardson يرى أننا لا يمكننا الاقتراب من الموجودات إلا بوساطة (المرور ببيت اللغة)[2]، تلك اللغة ليست ألفاظاً أو تعبيرات لفظية يمكن أن تحل إحداها محل الأخرى، بل هي كيان متفرد من التركيب اللغوي والأسلوب التعبيري، أو القدرة على الخطاب والإيحاء، وهذا يظهر بوضوح عندما نلاحظ الاختلاف الذي يوجد دائماً بين اللغة الاصطلاحية واللغة الحية، فهذا مفهوم جادامر Hans Georg Gadamer للغة، استقاه من فكر أستاذه هيدجر ومفهومه للغة وموقفه منها، فهيدجر تجاوز مفهومي الاصطلاحيينConventionalists والبنيويين Structuralists؛ ما بين اعتبار اللغة منظومة من الإشارات والرموز المتجهة نحو الخارج، واحتسابها كياناً تشكيلياً صوتياً، وكذلك تجاوز مفهوم السياقيين Contextualists الذين يعدون اللغة مركباً يتشكل بوساطة علاقات السياق، فالكلمات عند هيدجر ليست ألفاظاً أو رموزاً اصطلاحية، إنها (تشير) عن طريق فعل الإظهار والتلميح، بمعنى أن يبقى هناك دائماً شيء مظلم ومحتجب، أو لا منطوق[3]، لقد

---

١ - الحداد: في سؤال اللغة،(ص: ١٥٩)؛ وتيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب (ص ١٢٣)، ترجمة أحمد حسان، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة – سبتمبر ١٩٩١م.

2 - W. J. Richardson; Heidegger through phenomenology (Nether Lands, Hague, Martinus to thought Nijhoff, 1976) P528.

٣ - انظر؛ سعيد توفيق: هرمنوطيقا النص الأدبي،(ص ٨٦)، مجلة نزوى، العدد الثاني، مارس ١٩٩٥م؛ وانظر:

فهم هيدجر الفن والشعر من بين ظواهر الوجود الإنساني من خلال فهمه لماهية اللغة ذاتها؛ فهناك خصيصتان أساسيتان تميزان فكر هيدجر في تعامله مع النص؛ أولاهما أن النص يكشف عن الوجود وينطوي على حقيقة أو معنى يتجاوز إطار بنيته الشكلية . ثانيتهما: تفسير النص – ومن ثم فهمه – يقتضي تجاوز إطار الذاتية والموضوعية معاً[1]؛ هاتان الخصيصتان هما في الوقت نفسه من خصائص اللغة ذاتها، عند هيدجر ، وهذا يعني أن الطريق إلى فهم النص يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها ؛ تلك اللغة تحلل على مستويين : صوتي ومعنوي[2]، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين ، أما خصائص المستوى الصوتي فقد قننت وسميت، ونحن نسمي (الشعر) كل شكل من أشكال اللغة يحمل جانبه الصوتي هذه الخصائص؛ فهي تلاحظ للوهلة الأولى، لأنها محددة بدقة، ومازالت تمثل في أعين الجمهور معيار الشعر ؛ لكن الواقع أن هذه الخصائص ليست هي وحدها خصائص الشعر ، فعلى المستوى المعنوي أيضاً توجد سمات خاصة تمثل رافداً ثانياً للغة الشعر، وهذه السمات كانت بدورها موضع محاولات للتقنين على يد (البلاغيين) ومع ذلك فإنه ، لأسباب ينبغي تحليلها ، ظل (قانون) البلاغة اختيارياً ، على حين كان (قانون) الوزن إجبارياً ملزماً ، وظلت صفة (شاعري) لمدة طويلة مواجهة لصفة (بلاغي)، وظل

- Robert Magliola; Phenomenology and Literature (Indiana Purue University Press, 1978) P 81.

١ - سعيد توفيق : هرمنوطيقا النص الأدبي ، (ص ٨٤).

٢ - المستوى المعنوي Semantic يطلقه اللغويون عادة بمعنى الدراسات المعجمية؛ لكننا نعطيه هنا مؤقتاً معنى أوسع يشمل أيضاً الدلالات النحوية .

الحجم الهائل للكلام الموزون وحسب، يشهد بالتميز الكبير الذي حظيت به بصفة عامة ، الخصائص الصوتية الخالصة للفن الشعري: وأياً ما كان الأمر؛ فإن القضية الرئيسة هي أن اللغة لديها سبيلان للأداء الشعري، وأن هذين السبيلين ظلا مستقلين، وإن كان (الكاتب) الذي يهدف إلى أداء شعري دقيق يظل حراً في أن يجمعهما معاً أو على العكس في أن يستخدم أحدهما دون الآخر، ونتيجة لذلك استطاع جون كوين Jean Cohen أن يميز بين ثلاثة أنماط للقصيدة[1] :

١ – **نمط قصيدة النثر** : ويمكن أن نسميه (قصيدة معنوية) لأنه نمط يهمل الجانب الصوتي ويكتفي بالاعتماد على وجه واحد من وجهي اللغة الشعرية .

٢ – **نمط القصيدة الصوتية** : وهو يقابل ما نسميه الشعر المنظوم الذي لا يستغل إلا الرافد الصوتي للغة الشعرية ، أي هو النظم العاري عن أية قضية مضمونية ، ومثله ما شاع من شعر العلماء والفقهاء .

٣ – **نمط الشعر (الصوتي – المعنوي) ، أو (الشعر المكتمل)** : وهو تلك القصائد التي تجمع في بنائها الجانبين : الصوتي / الوزن ، والمعنوي / القيمة المضمونية .

إن الفن الحقيقي المكتمل ، سياقه الصوتي / المعنوي لا يعبر عن فكر مجرد وحسب، وإنما عن وجدان من خلال هذا الفكر ؛ إذ أن الحقائق الموجودة في الكون وفي العلم لا يستطيع أحد تحويلها إلى فن إلا إذا تملكها ؛ هذا هو سر الإبداع الفني ، لأنه يعطي الفنان

---

١ - كوين ؛ بناء لغة الشعر ، (ص : ١٩) .

المقدرة على حرية التصرف فيها بالحذف أو الإضافة أو التقديم أو التأخير ...، فهذا التملك والاستحواذ يجعل العام خاصاً في فكره أو شعوره ، ويتيح له فرصة التصرف والتغيير ، فتتحول الحقائق إلى شيء جديد لا يصوغه سواه [1].

ويمتاز الشعر من بين أنواع الفنون المختلفة بأن له لغة خاصة غير لغة النثر، وللشاعر ملكة يستطيع بها أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر وأفعل في نفس السامع، هذه اللغة هي التي قصد إليها الشعراء المحدثين، وأغرقوا في البحث عن الأثر النفسي للقصيدة، وإهمال الجانب الفكري منها، ولم ينج من ذلك إلا بعض الشعراء ممن عرف كيفية صياغة الجملة الشعرية على نحو يمكنها من الإفهام الفكري والتأثير النفسي في آن واحد، لكن السواد الأعظم من شعراء التفعيلة جرفهم تيار التفجير والتفتيت اللغوي، وهذا شيء عادي في ظل الهوس بكيمياء اللغة والاستعارات المنبتة الصلة بين المستعار له والمستعار منه، ولكن هؤلاء الشعراء مهما بلغ بهم الأمر في الاتساع والعدول والخروج و(الانزياح الدلالي)، و(الابتكار التركيبي البنائي) ومحاولات الخروج على تقاليد المجتمع الأدبي الموروثة؛ فهم عاجزون تماماً عن (الخروج على اللغة) مهما تخبطوا داخلها؛ وذلك لأن اللغة هي الموروث الوحيد الذي لا يمكن إحداث قطيعة معه، لأن القطيعة مع اللغة معناها انقطاع أسباب الاتصال التي هي غاية اللغة ومراد الشعر.

---

١ - عبد اللاه محروس: الظاهرة الأدبية (ص ٦٩)، ط ١، القاهرة : مطبعة الأمانة ١٩٨٧م.

فاللغة اصطلاح بين المتخاطبين بها ، وفوق كل هذا، هي (مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ)[1]، وهذه العلاقات تخلق اتصالاً ، وهذا الاتصال لا يتم إلا عن طريق الاتفاق على المدلول الوضعي – بداءة – لكل كلمة ، حقيقة هناك تطوير آخر للغة حتى تصلح لغة للشعر، تجمع بين المدلول الوضعي والمدلولات الوجدانية، لكن هذا هو تطوير فني لا يقدم تبريراً مقبولاً للشعراء، حتى يتمكنوا من استخدام اللغة الوجدانية دون الاعتداد بالمدلولات الوضعية أو تهميشها، فعلى الشاعر أن يدرك أنه سيتعامل بلغة اتفق على مدلولاتها ، فلو استخدم اللغة بغير مدلولها الوضعي سيحدث انفصاماً معرفياً ولن ينفعل معه المتلقون، إذ يجب لتحقيق ذلك أن يراعي الشاعر المدلول الوضعي مع اعترافنا بأنه لو استخدم اللغة حسب وضعها لن يصبح نتاجه فناً لأنه حينئذ يقدم حقائق ؛ فالشاعر لا يقدم – ولا ينبغي أن يقدم – الواقع كما هو ، وإنما يطرح وجهة نظره تجاه هذه الوقائع التي يعرض لها ، من خلال ما اصطلح على تسميته بالتجربة الشعرية ، أو الانفعال الوجداني الذي يصاحب الشاعر عند الصياغة .

فلغة الشعر ليست هي لغة الحياة اليومية المتواكبة مع حاجات الناس أو لغة الفكر العلمي ، فهذه هي اللغة الوضعية النفعية في صورتيها الدنيا والعليا ، اللغة النمطية ؛ بينما لغة الشعر هي تلك اللغة التي عنى بالظلال النفسية والدلالات الوجدانية وتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانية[2].

---

١ - محمد مندور : في الميزان الجديد ، (ص ١٨٧)، القاهرة : دار نهضة مصر ١٩٧٣م .
٢ - محروس ، الظاهرة الأدبية ، (ص : ٨٦ – ٨٩).

لكن الشعر لا يستغني عن اللغة النمطية على الرغم من كونها محكومة بالمنطق والقواعد ، وذلك لأنها بهذه الصفة تنقل إلينا غير المطلق وغير المحدد، وتجعله مطلقاً ومحدداً ؛ لذلك يتحتم على الشاعر عند اختيار معجمه الشعري أن يحافظ على أدنى ما في الكلمة من مضمون وضعي يتيح له التواصل مع المتلقين في الوقت الذي يسنح له برسم حدود واسعة النطاق للغة شعرية عالية القيمة الجمالية ، عظيمة الإيحاء والإشارة والرمز . وبذلك يكون الشاعر قد حافظ على الاتزان الفني اللازم لنجاحه الإبداعي، فقد حفظ على مقولته الإبداعية منطقها وقدرتها على النقل ، وفي الوقت نفسه أوجد الانعكاس الجمالي عند المتلقين من خلال لغة راقية ومختلفة عن اللغة النمطية، ويتثنى ذلك للشاعر إذا حرص على انتقاء المفردة ذات الحساسية المفرطة تجاه الأصداء المشعة والمتوهجة داخل فكره ووجدانه ؛ من هنا ، يجب أن يتعامل الشاعر مع اللغة تعاملاً آخر ، فينظر إلى الكلمة حسب إيحاءاتها نظرة وجدانية مرتبطة بالمدلول الوضعي وأي مرود عن هذه القاعدة في نتاج لغة الشعر ، يحدث انفصاماً ، فالتلاقي بين المبدع والمتلقي لن ينشأ إلا من خلال هذا المزيج المكون للغة السحرية الموضوعية ، أما ما دون ذلك فلن يكون مقبولاً سواء جنحت اللغة للدلالة الوضعية (يصير الشعر حقائق)، أو للتكوينات الوجدانية الخالصة (يصير تهويماً).

ومهما بلغ الأمر بالشعراء في الانفكاك عن ربقة التقاليد الأدبية من ناحية موضوعات شعرهم أو معانيهم ، أو خصائصه الفنية أو اللغوية ، فما هم بقادرين على الخروج عليه من ناحية

(ذات اللغة) لأن هذا الجانب اللغوي هو العامل المشترك بينهم وبينه ، والوسيلة الأساسية للتفاهم بينهم وبين أفراده ، أو بعبارة أخرى، هو (العملة) التي اتفق المجتمع الأدبي على أنها أساس التبادل الفكري بين أفراده جميعاً ، سواء منهم المتوافقون معه أو الخارجون عليه ، وبدون هذه (العملة) يصبح العمل الفني للشعراء عملاً زائفاً لا يصلح لتداول ، أما تلك الجوانب الأخرى من العمل الفني: الموضوعات والمعاني ، والخصائص الفنية ؛ فإنها الجوانب الشخصية فيه ، التي يستطيع كُلٌّ أن يتصرف فيها كما شاء[1]، ولكن مع شيء من الإذعان لآراء الصيارف ، فهم أدرى بزائفه وجيده، ونستعيد في هذا الشأن جواب خلف الأحمر (- حوالي ١٨٠هـ) على من قال له : " إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابك "، إذ قال له خلف : " إذا أخذت ، أنت ، درهماً فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه رديء ، فهل ينفعك استحسانك له ؟)[2]، فليس للقصيدة الجيدة معجم شعري خاص بها ، والحقيقة أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة ؛ لكنها اللغة والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها . ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيماءات وإيحاءات لم تعرفها من

---

١ - يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، (ص ٣١٢)، ط ٤ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦م .

٢ - ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء (ص : ٨)، تحقيق محمود شاكر ، ط ٢ ، القاهرة : مطبعة المدني ١٩٧٤م . وانظر ؛ ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، (ص ٤٦٦) ط ٥ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٨م .

قبل ، فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى، إلى حالة الخلق والتكوين، قبل أن ترتدي معانيها المزيفة[1].

لقد اقترنت (الحداثة الشعرية) عند روادها باللغة، فقد عد أدونيس الحداثة الشعرية: تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق مغايرة في الممارسة الكتابية، ابتكار طرق جديدة للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[2]. ويتشابك هذا المفهوم مع أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي للحداثة الشعرية ، وهي الشعر، والشكل الشعري، واللغة، والشاعر. والشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة، وهي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها؛ فالرؤيا – كما هي عند الكندي (١٨٥ – ٢٥٢هـ) – استعمال النفس للفكر، ورفع استعمال الحواس من جهتها ، فأما من حيث الأثر نفسه فهي انطباع صور كل ما وقع عليه الفكر من أي صورة في النفس بالقوة المصورة لترك النفس استعمال الحواس ولزومها استعمال الفكر)[3]، فالمخيلة متصلة من ناحية بالفكر، ومن ناحية أخرى بالحواس، فإذا تعطل استخدام الحواس فإن الفكر يستخدم المخيلة – وهي القدرة المصورة – ليطبع في النفس الصورة التي وصلت إليه من

---

١ - أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، (ص: ١١)، العدد ٩، السنة الثالثة، القاهرة: هيئة الكتاب، سبتمبر ١٩٨٥م.

٢ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، (ص: ٣٢١)، ط ١ دار العودة ، بيروت ١٩٨٠م.

٣ - الكندي : رسائل الكندي الفلسفية، (ص ١٠٠)، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة دار الفكر العربي ١٩٥٠م.

قبل عن طريق الحواس[1]؛ هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو تمرداً على الأشكال والطرق الشعرية القديمة؛ فلغة القصيدة الحديثة تأتي بأبعاد لغوية غير مألوفة، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل، "فالشعر الجديد هو ... فن يجعل اللغة تقول ما لم تَعْتَدْ أن تقوله .. فيصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعاً من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركاً"[2]. وعلى هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة، وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة النار مثقلة بدلالات وإيحاءات وطاقات تعبيرية جديدة[3]. ويرى يوسف الخال أن الحداثة الشعرية إبداع وخروج على المألوف، وهذا يعني أن شيئاً جديداً قد طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة، وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل ذاتها في الشكل والمضمون، فهي ليست زياً يمكن ارتداؤه، أو شكلاً يمكن اقتباسه، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة[4]، وهذا لا يتاح للشاعر إلا بالألم الكياني الرائع كألم الولادة، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها، ولا أنت

---

١ - انظر؛ كتاب أرسطوطاليس في الشعر، (ص : ٢٨٢) ، تحقيق شكري محمد عياد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

٢ - أدونيس : زمن الشعر،(ص : ٩)، بيروت دار العودة ١٩٧٨م ؛ وانظر آراءه في مجلة شعر ، العدد ١١ ، السنة الثالثة، (ص: ٧٩)، بيروت، حزيران ١٩٥٩م .

٣ - د. عبد الله المهنى : الحداثة وبعض العناصر المحدثة،(ص : ٢٦)، مجلة عالم الفكر ، العدد ٣ ، المجلد ١٩ ، الكويت : وزارة الإعلام ، ديسمبر ١٩٨٨م.

٤ - المهنا ؛ (ص : ٢٦) .

تجرؤ على أخذها بعنف. فهي كالحقيقة الساطعة المتجلية بثوب يتلألأ بياض الجدة الذي لا عهد له بمثله، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد[١]، هذه الحداثة لا تكون وقفاً على زمن دون زمن، كما لا ترتبط بشكل معين (نقتبسه أو نستورده)، وليس – أيضاً كل من حطم وحدة البيت شاعراً محدثاً[٢].

فيوسف الخال يرى أن الحداثة في كل شيء إبداع مرتبط بالحياة وموقف كياني تتيحه عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمنظار هو خلاصة التجربة الإنسانية في الحياة والفكر ، كما انتهت إلينا اليوم، ويرى أن الحداثة في الشعر لا تخرج عن هذا الإطار العام، فهي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم[٣].

وقد ساهمت مجلة شعر اللبنانية في خلق تيار لغوي جيد حيث فسحت هذه المجلة ضمن صفحاتها رقعة لا يستهان بها لنشر تجارب الأصوات الجديدة التي تحاكي تجارب شارل بودلير (١٨٢١ – ١٨٦٧) Ch. Baudelair ، ومالارميه Sephane Mallarme ، ورامبو (١٨٥٤ – ١٨٩١) Arthue Rambaub، وسان جون برس (١٨٨٧ – ١٩٧٥) Salint Johnperse، وغيرهم . وليس غريباً في غياب الوزن أن تتحمل الجملة الشعرية في قصيدة النثر عبء هذا الدور ، فيستغل الشاعر كل إمكانات الألفاظ الموسيقية ليعوض هذا النقص، ومن الطبيعي أيضاً أن يستتبع ذلك ظهور تعابير وأساليب لغوية جديدة، تتلاءم مع هذا الشكل الشعري

---

١ ـ الخال ؛ (ص : ١٥ – ١٧).
٢ ـ الخال ؛ (ص : ١٤).
٣ ـ الخال ؛ (ص : ١٤ ، ١٧ ، ٨٥ ، ٨٨ ، ٩٥).

الجديد. وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى الأمر الثاني الذي نستشفه من كلمة (الحرية) التي ذكرها الخال، وهو (حدود اللغة الشعرية)، وحين يتعرض لهذا الموضوع يكاد يقع في التناقض ما بين (التمسك بالأصول اللغوية وتجاوزها من جهة، والترويج للعامية لغة للشعر من جهة أخرى، لأن الشاعر عنده/ حسب رأيه، يصطدم في عملية الخلق الشعري بحدود اللغة، أي أصولها وقواعدها التي لا يمكن تجاوزها إذا أراد أن يكون عمله الشعري مفهوماً لقرائه، وهذا القيد يمتحن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية)، فإن استسلم له جاءت قصيدته هذراً لا وزن له ، والصحيح أن يقر الشاعر الموهوب بقواعد اللغة وأصولها، وأن يمنح نفسه قدراً لا بأس به من الحرية ؛ لإخضاع هذه القواعد، وطبعها بشخصيته[1].

ومحصلة الأمر: أنه يتحتم على الشاعر أن يراعي من مضمون الكلمة الوضعي ما يتيح له التواصل مع إفهام المتلقين ، فالشعر لن يستطيع تخطي اللغة النمطية بشكل تام لأنه وسيلة الاتصال والتعبير الوحيدة بالنسبة للفنون القولية ، وكذلك لا يتاح للشاعر أن يلغي الأصول والقواعد اللغوية ، فيجب أن يقر قبل كل شيء بهذه القواعد وتلك الأصول التي تنظم عملية البناء اللغوي ، وهذا ما يسعى إليه الأدب الجاد والنقاد الملتزمون .

---

١ - الخال ؛ (ص : ١٩) . وانظر ؛ المهنا (ص : ٢٩) ؛ و : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، (ص : ٢٨٩) ، ط ٣ ، القاهرة : مكتبة مصر – ١٩٦٧م .

الفصل الثاني
الشعرية

تمهيد

للشعر لغة لا تعبر عن فكر مجرد وإنما عن وجدان مؤثر من خلال مجموعة من الألفاظ المنسقة على نحو خاص، هذه اللغة هي تلك التي وصف ابن سينا (٤٢٨هـ) كلامها بأنه الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور ، من غير روية، أو فكر واختيار، وبالجملة: تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري[١].

فلغة الشعر تعنى بالظلال النفسية والدلالات الوجدانية كما تعنى بتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانية؛ لذلك كان اهتمام الفلاسفة والبلغاء وأهل اللغة والكلام بها كبيراً في الماضي والحاضر على السواء .

ونعرض في هذا الباب لدور هؤلاء الفلاسفة والعلماء والنقاد في ذلك المضمار ؛ وبخاصة لأن للفلاسفة المسلمين دوراً مبكراً يستحق البحث والدرس ؛ إضافة إلى البصمات الواضحة الجُلى التي تركها هؤلاء مع علماء البلاغة واللغة العرب، في صفحة

---

١ – ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء (ص١٦١) تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، ضمن كتاب أرسطوطاليس " فن الشعر " ، القاهرة : النهضة المصرية – ١٩٥٣م .

الدراسات الحديثة عند الغرب في هذا المجال وسوف يشير البحث إلى ذلك في موضعه.

عمل الفلاسفة في الشعرية

قسم أبو نصر الفارابي (٣٣٩هـ) في كتابه الحروف ، اللغة إلى قسمين:

الأول : اللغة النمطية ؛ وهي لغة البرهان ، أو العلم .

الثاني : اللغة التجاوزية ، وهي لغة الخطابة أولاً ، ثم الشعر .

وقد التبس فهم القسم الثاني ومجال عمله على كثير من الباحثين ، إذ اعتقدوا أن الفارابي سوى بين لغة الشعر ولغة الخطابة ، وجرَّهم إلى هذا ما استقطعوه من كلام الفارابي نفسه ؛ حيث يقول : " إن الخطباء والشعراء هم اللذين يتسامحون في العبارة ويجوزون فيها " [1] ، وساعد على هذا الالتباس أيضاً ، أن الفارابي ألمح ولم يصرح ، واكتفى بالإشارة على استحياء ، بل لنا أن نقول إنه لم يكن واضحاً بالمرة عندما قال : " فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ، ثم الشعرية قليلاً .. قليلاً .. "[2]، قاصداً أنه إذا كثرت نسبة النمطية مع التجاوزية في السياق اللغوي كانت لغة الخطابة ، لأن الخطابة تعتمد على الاستدلال والإقناع ، بينما إذا طغت نسبة التجاوزية في السياق اللغوي ووسمته بميسمها ، كانت لغة شعرية ؛ لأن الشعر هدفه التخييل . وقد رأينا أن ما وقع عليه الباحثون المحدثون في هذه الجزئية من كلام الفارابي كان قاصراً يعوزه الفهم الجيد والتعمق الحصيف لأسباب أولها أن

---

١ - الفارابي: الحروف (ص ٧٧)، تحقيق محسن مهدي، بيروت: دار المشرق ١٩٦٩م.
٢ - الفارابي ؛ الحروف (ص ١٤١) .

الفارابي لم يكن يقصد من وراء تقسيمه هذا الفصل التام القاطع بين المستويين النمطي والتجاوزي للغة ؛ لأن اللغة التجاوزية لا يحق لها أن تكون قائمة بذاتها ومستقلة عن اللغة النمطية التي تعد المستوى المرجعي لانحراف (انزياح) للغة التجاوزية ، فهي إن وصلت لهذه المرحلة ، صارت لغة قياسية جديدة ، وهذا يعني أنها تستدعي تفرع لغة تجاوزية غير قياسية عنها ، وهذا تسلسل عقيم لا يقول به أحد ؛ ومن ثم يجوز لنا أن نفهم كلام الفارابي عن اللغة التجاوزية – من حيث كونها لغة الخطابة والشعر – على أنها من قبيل إضمار التقسيم لبدهيته أولاً ، ثم الإشارة إليه في السياق بوساطة استخدام حرف (ثم) الذي يدل على الترتيب مع التراخي ؛ فالفارابي يرى أن اللغة إذا ظهر فيها أثر النمطية وكان التجاوز فيها بادي التكلف أو قليل القيمة ، أو ليس على درجة من القوة تؤهله لأن يكون مؤثراً بجملته في نفس سامعيه فهو للخطابة ، والقسم الأكبر الأكثر رقياً وتأثيراً من قسمي اللغة التجاوزية، الذي هو مؤثر بجملته وأجزائه وسطحه وعمقه هو المناسب للشعر .

وقد عد الفلاسفة المسلمون الاستخدام الشعري (التجاوزي) للغة، أحد عنصرين مستقلين؛ ثانيهما الوزن، يميزان القول الشعري عن غيره من الأقوال، بل إن ابن سينا وابن رشد (٥٩٥هـ) قد أدخلا الوزن تحت مظلة اللغة وعداه وسيلة من وسائل التخييل كالتشبيه والمجاز والاستعارة؛ فابن سينا يرى أن لغة الشعر لا تعتمد على التخييل؛ لأن الشعر قد يقال للتعجب وحده؛ أي بلا قصد موضوعي، وهو هنا يرسم حدود الفكرة الأولى

لنشأة مذهب الفن للفن، ثم يرى أن التخييلات التي تقع في الشعر لا يمكن أن تحصر أو تحد؛ فكيف والمحصور هو المشهور أو القريب، والمشهور غير ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه المخترع المبتدع ، ويصدر التعجب منه عن حيلة في اللفظ أو المعنى، ويرد ابن سينا الحيل في لغة الشعر إلى نسب بين الأجزاء[1]، فاللغة ذات الألفاظ الحقيقية (المستولية) تخالف اللغة الشعرية، إذ أن لغة الشعر ليست للتفهيم، بل للتعجب، مثل المستعارة، فتجعل القول لطيفاً كريماً، واللغة تستعمل للإعراب والتحبير والرمز والنقل أيضاً كالاستعارة، وهو ممكن . وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة أند [أو : آبد] وأغرب ، وبها تفخيم الكلام) [2] .

وقد تحدث ابن رشد عن فكرة (التغيير) في الأسلوب الشعري، وهو في هذه النقطة أشد اقتراباً من أرسطو (٣٢٢ ق.م.) يكاد يلامس أفكاره ، فهو يتحدث عن استعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة في الشعر ، وأن من الشعراء من غلب على شعره النوع الأول ، وأن الشعر إذا تعرى كله من الألفاظ الحقيقية (المستولية) كان رمزاً ولغزاً ، وهذه الجزئية تكاد تعين على فهم حديثنا حول أقسام اللغة عند الفارابي ، فلا يُعقل أن ننادي باستخدام لغة مجازية مطلقةً ، في الشعر ، بل لا بد عن تلك الواصلة من اللغة الوضعية التي تحقق الإفهام وتوجه النفس إلى جهات التأثر ، يقول ابن رشد:" وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية، ومن

---

١ - أرسطو : كتاب أرسطوطاليس في الشعر (ص ١٩٨) ، تحقيق شكري عياد .
٢ - ابن سينا ؛ فن الشعر (ص ١٩٣) .

تلك الأنواع الأخر– أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية– ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، وكأن الشاعر يجب عليه ألا يفرط أيضاً في استعمال الأسماء غير المستولية فيخرج إلى حد الرمز، ولا يفرط أيضاً في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف" [1].

هؤلاء الفلاسفة رأوا أن اللغة الشعرية لها من خصائصها الصوتية والدلالية والتركيبية ما يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية (الحقائق) ، والتي تستخدمها لغة العلم ؛ واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزه عن شتى ألوان القول ، برهاناً كان أو خطابة ، هو اعتماده بشكل رئيس على (التغيير) أو (التغيرات)؛ أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة[2]؛ فابن سينا يرى أن التغيير هو أن يعبر عن المعنى بغير لفظه، بحيث يقصد – بالتغيير – الصور القائمة على علاقة المقارنة أو الإبدال، كالتشبيه أو الاستعارة؛ يقول: "... واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى وحده، بل أن يستعير ويبدل ويشبه"[3]، أو هو الانجراف (الانزياح) عن التراكيب اللغوية المعتادة

---

١ - ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر (ص ١١٦ – ١١٧) تحقيق بترورث ، وأحمد هريدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع مركز البحوث الأمريكي في مصر ، القاهرة ١٩٨٧م .

٢ - ألفت عبد العزيز : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (ص ٢١٩ – ٢٢٠) القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤م .

٣ - ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء (ص : ٢٠٢) تحقيق : محمد سليم سالم ، القاهرة : وزارة المعارف – ١٩٤٥ م .

من تقديم وتأخير وحذف وزيادة ، وهو ما يطلق عليه ابن سينا (الإغرابات) ويكون بحسب القول الشعري ، لا بحسب وحداته الجزئية [1] ؛ أي المفردات ؛ فالتغييرات عند ابن سينا يقصد بها استخدام الألفاظ في غير معناها الحقيقي ، والخروج بالتراكيب اللغوية عن مجراها الطبيعي ، وهذا كله يتضمن الصور القائمة على المقارنة أو الإبدال كالتشبيه والاستعارة وما يجري مجراهما من المجاز ؛ كما يتضمن الإغرابات في التراكيب اللغوية المعتادة [2] .

أما مفهوم التغيير عند ابن رشد فهو أوضح وأوسع دلالة منه عند ابن سينا ، إذ يتضمن كل ما يخرج عن المألوف في اللغة الحقيقية صوتاً ودلالةً وتركيباً ؛ يقول ابن رشد : " والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة : بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان ، والتقديم والتأخير ، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ومن السلب إلى الإيجاب ، وبالجملة : من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة : بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً "[3] .

هكذا يدل التغيير بهذا المعنى الشامل على الانحراف (الانزياح) عما هو معتاد في اللغة ومصطلح عليه، ويدل في الوقت نفسه على المجاز، فيصبح كل منهما – أي التغيير والمجاز –

---

١ - المصدر السابق (ص : ٢٣٢) . (ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء).
٢ - ألفت عبد العزيز : نظرية الشعر ؛ (ص : ٢٢١) .
٣ - ابن رشد ؛ تلخيص كتاب الشعر (ص : ١٢٣) .

متضمناً للصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية من مطابقة ومجانسة ، وللتراكيب العربية التي تنحرف عن التراكيب اللغوية المعتادة أو المعيارية[1] .

ويتقدم ابن رشد خطوة مهمة يتجاوز بها ابن سينا ، إذ يحرص على أن يحدد أن القول المغير المشكل هو القول الشعري ، وذلك عندما يُعَرِّف القولَ المغير مبيناً أن إخراج الألفاظ والعبارات غير مخرجها المألوف يوجد للكلام صفة الشعر ، (فالقول إنما يكون مختلفاً ، أي مغيراً عن القول الحقيقي ، من حيث توضع فيع الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير ؛ وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً ، أو قولاً شعرياً ، ووجد له فعل الشعر)[2] ؛ وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال ، وما عري عن هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال ، وبالجملة : إخراج القول غير مخرج العادة[3] .

ويلاحظ ابن رشد (أن الصنف الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعني تحريك النفس ، هذا لا يوجد إلا في النادر من الشعراء)[4] .

---

١ - ألفت عبد العزيز : نظرية الشعر ، (ص ٢٢١) .
٢ - ابن رشد ؛ تلخيص كتاب الشعر (ص ٢٢١).
٣ - المصدر السابق ؛ (ص ١٢٢ – ١٢٣). (ابن رشد ؛ تلخيص كتاب الشعر)
٤ - المصدر السابق ؛ (ص ١٢٤ – ١٢٥). (ابن رشد ؛ تلخيص كتاب الشعر)

ويدفع ابن رشد – حتى الخطباء – إلى استخدام التغييرات الشعرية – يعني البعيدة – " والخطباء ربما استعملوا أثناء خطبهم التغييرات الشعرية ؛ أعني البعيدة فيوهم من ليس له بصر بالفرق بين التغيير الشعري والخطبي ، أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغيير هو فعل الأقاويل الخطبية وليس الأمر كذلك"[١]؛ فقول ابن رشد يؤكد أن الخاصة النوعية للشعرية هي: استخدام ترويج المعنى المراد أن يُقنع به السامعين[٢]، وذلك بوساطة استخدام ألفاظ مغيرة (مزاحة) تتفاعل في سبيل تحقيق أقصى طاقة خيالية لدى المتلقي بخلاف الخطابة[٣] .

ومن اللافت للنظر أن موكاروفسكي (١٨٩١ – ١٩٧٥) *Mukarovsky* في مناقشته لمشكلة العلاقات بين اللغة القياسية Standard Language واللغة الشعرية Poetic Language ، ويرى أن الارتباط الوثيق بين هذين المستويين اللغويين يتمثل حقيقة في أن اللغة القياسية هي الخلفية التي ينعكس عليها الانحراف الجمالي المتعمد في اللغة الشعرية [٤] ، بمعنى أن وجود اللغة القياسية ، في عمل شعري ما ، يساعد على إبراز هذا الانحراف الجمالي الذي تتميز به اللغة الشعرية[٥]؛

---

١ - ابن رشد ؛ تلخيص الخطابة (ص ٥٤٣ – ٥٤٤) تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة : المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٩٦٧م .

٢ - ابن رشد ؛ تلخيص الخطابة (ص ٥٨٤).

٣ - المصدر السابق (ص ٥٤١ – ٥٤٢) (ابن رشد ؛ تلخيص الخطابة)

4 - Jan Mukarovsky : Standard Language And Poetic Language ; In : Linguistics And Literary Style , Ed: By Donald C Freeman N.Y. 1970, (P42).

5 - Ibid. (P: 43).

ثم إن موكاروفسكي رأى أن أهم ما يميز لغة الشعر عن اللغة القياسية هو تحطيم لغة الشعر بمعيار اللغة القياسية [١] ؛ فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل الذي هو غاية اللغة القياسية ، بل إن هدفها الأول التأثير Pathety بوساطة ما يتاح لها من توصيل عن طريق رواسب اللغة القياسية التي فيها [٢] ؛ وتصور ابن رشد السالف ، وإن جاء في سياق حديثه عن الخطابة إلا أنه يشكل إلى حد ما بداية جنينية لتصور موكاروفسكي [٣] .

وقد تطور عمل الفلاسفة المسلمين وبلغ قمة تخصصه في مجال التغييرات عند الحديث عن المجاز الاستعاري ، الذي تكمن قيمته عند ابن سينا في كونها غريبة وغير مألوفة ، وعلى مقدار ذلك تتحدد قيمتها التي تزيد بزيادته ، وقد يعني هذا أن الجدة أو الغرابة في الاستعارة ، وهي مصدر الروعة والتقدير ، تتجلى فيما تكشف عنه الاستعارة من علاقات جديدة بين الأشياء قد لا يفطن إليها الإنسان العادي[٤] ، فابن سينا يعد من طبيعة الشعر أن يكون محسوساً [٥] ، لذلك كان يميل إلى الإغراب ؛ وهو الوحيد من بين الفلاسفة العرب الذي يبتغي الغرابة في لغة الشعر ويقدمها على غيرها من فنيات دون أن يقيدها بشرط ؛ على خلاف ما فعل الفارابي وابن رشد ، إذ رأى الفارابي أن الاستعارة علاقة لغوية تقوم على الانتقال بين الدلالات الثابتة ،

---

1 - Ibid. (P.P: 47 - 52).
2 - Ibid. (P: 43).
٣ - ألفت عبدالعزيز: نظرية الشعر؛ (ص: ٢٤٦)؛ وابن سينا: الخطابة، (ص: ٢٠٣).
٤ - ألفت عبد العزيز ؛ (ص ٢٤٦) ؛ وابن سينا : الخطابة ، (ص ٢٠٣) .
٥ - ابن سينا : فن الشعر ، (ص : ١٨٩) .

الساكنة ، للكلمات المختلفة : " فالاسم الذي يقال على الشيء باستعارة يشترط له أن يكون اسماً دالاً على ذات شيء ، راتباً عليه دائماً من أول ما وضع ، فيلقب به في الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلة للأول بنحو من الأنحاء التي تمثل المواصلة، أي نحو كان، من غير أن يجعل راتباً للثاني ، دالاً على ذاته " [1] .

فتعريف الفارابي للاستعارة يشير إلى ثلاثة أمور أساسية :

الأول : أن الاستعارة نوع من (الانتقال) بين الدلالات الثابتة للكلمات .

الثاني : ضرورة وجود صلة ما تربط بين حدي الاستعارة (المستعار له والمستعار).

الثالث : أنه يشترط ألا يكون الاسم (المستعار) دالاً دلالة ثابتة أو مستمرة على الشيء (المستعار له) ، لأن هذا قد يعني أن استمرار استخدام الاسم المستعار سيفقد العلاقة بين (المستعار له) ، و (المستعار منه) حيويتها وإمكان تفاعلها الدائم .

وعلى أية حال ليس هناك من خلاف حول كون الاستعارة تقوم على الانتقال الدلالي بين الكلمات المختلفة ، أو أنها نوع من الإبدال، حيث يبدل لفظ بلفظ شبيه له لتصبح العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج (لا علاقة تنافر واضطراب) لأن الاستعارة، أو بمعنى أدق: "التعبير الاستعاري"، لن يكون إلا نتاجاً لتفاعل هذين الحدين، فالاستعارة من حيث التركيب هي

---

١ - الفارابي: العبارة، (ص ١٩)، تقديم ولهلم كوتش وستانلي مارو، بيروت: المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٠م .

(قياس مختصر)[1]، حذفت مقدمتاه واكتفي فيه بالنتيجة، أما من حيث الدلالة فلا يشترط أن تتوفر في الاستعارة الصحة المنطقية أو اللزوم ؛ لكن شروطها تتحدد وفق ما تقتضيه قدرة المتلقي على الاستجابة المعرفية .

أما ابن رشد فيبتعد تماماً عن ابن سينا على الرغم من مرونة ابن رشد الواضحة ، لكنه يشترط الوضوح والمناسبة في الاستعارة ، شرطاً أساسياً لتحقيق جودة الإفهام والتخييل معاً.

وقد انتهى هؤلاء الفلاسفة إلى أن الفارق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة الشعرية فارق كمي ونوعي حيث يشترطون ألا يكثر الخطباء من استخدام التغييرات وأن يستخدموا منها ما كان بعيداً عن الغموض والإغراب ، في حين أن التغييرات المغربة والغامضة مطلوبة دائماً من الشعراء ، والأساس في هذا يرجع إلى كون الخطابة تهدف إلى تحقيق جودة الإفهام مع جودة الإلذاذ ، بينما الشعر يهدف إلى التخييل ، والتخييل يتطلب أن يستخدم المبدعون اللغة استخداماً خاصاً لدرجة كبيرة ، بحيث يستخدم من الإبدالات والتغييرات عموماً ما يتحقق معه التخييل [2]؛ هذا هو رأي الفلاسفة في حد لغة الشعر والتغييرات التي من شأنها أن تطرأ على اللغة القياسية النمطية حتى تتحول إلى لغة قادرة على التعبير الشعري .

---

١ - ألفت عبد العزيز ؛ (ص ٢٣٤ – ٢٣٦) .

٢ - حبيب غلوم حسين: موسيقى اللغة [موسيقا اللغة]، مجلة دراسات، (ص ٣١٧)، العددان الرابع والخامس، السنة الثالثة، الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م .

الشعرية بين البلغاء والنقاد وعلماء اللسانيات :

قاس البلاغيون نظراتهم حول الشعرية ، ودراساتهم لها على المنهج الفلسفي نفسه؛ الذى عرفه القرن الثالث الهجري؛ لكن في حيرة واضحة بين الجمالي والمنطقي ، إذ إن البلاغة العربية عانت كثيرا من إلزامها بالأسس المنطقية والمعايير الفلسفية كما هو الحال عند قدامة ابن جعفر (ــ ٣٣٧ هـ) الذي تأدب على الفكر و الفلسفة اليونانيين، وأبى هلال العسكري (ــ ٣٩٥ هـ) الذي لم يجد له سندا من فكر خاص أو نظرية محددة؛ فكان مرآة تنقل الصور العقلية لأفكار من ينقل عنهم مهما تباينت واختلفت ... وغيرهما ممن هم على مناوليهما.

لكن الساحة لم تكن خلوا من عقل واع وفكر حصيف ، بل كان هناك الجاحظ (ــ ٢٥٥ هـ) والإمام عبد القاهر الجرجاني (ــ ٤٧١ هــ) وغيرها ، أيضا ونختار من ذوي الرأي والتدبر والنظر الذوقي والفلسفي الثاقب : الإمام عبد القاهر كمثال من بين علماء اللغة البلغاء ؛ فنبحث مفهوم اللغة الشعرية عنده ومدى فهمه لها وعمله في ذلك مضفورا مع عمل علماء " اللسانيات Linguistics " والنقاد المعاصرين .

الشعرية ، ونظرية " العلاقات النظمية " :

لقد استطاع الإمام عند القاهر الجرجاني أن يقترب كثيرا من مفهوم محدثينا فيما يتصل بهذه القضية ، فجاءت دراسات الإمام عبد القاهر لألوان البلاغة مرتبطة بالنقد ، وعلى ذلك الأساس قاس النص بطريقة ذوقية منهجية ، ونظرية

النظم (= العلاقات Rapports)عند عبد القاهر هي أول نظرية لغوية نقدية تقابلنا في تاريخ النقد العربي ، ويتلخص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معني الألفاظ في النفس وتنسيق دلالتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس ، فيجب عندئذ للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق [١].

من خلال هذه النظرية قاوم عبد القاهر تيار اللفظية (الشكلانيين) أشد مقاومة[٢] . ودافع عن "علم الشعر" ونقاده ومبدعيه[٣]. كما نفى عن الفكر اللغوي والنقدي ما ساده من ثنائية اللفظ والمعنى، تلك التي بدأت قضيتها تتفجر، على ساحة النقد العربي، منذ ذيوع صحيفة بشر بن المعتمر (ـــ ٢١٠هـ) البلاغية ، التي نقلها عنه الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " وتأثر بها كثيرا[٤].وظلت هذه القضية في تطورها بين أنصار المعنى وأنصار اللفظ والمسوين بينهما حتى جاء عبد القاهر لينظر إلى هذه القضية من وجهة نظر أخرى حيث رأى أن لا فضل للمعنى ولا للفظ بعيدا عن السياق والصورة والعلاقات المعنوية التي تربط الهيكل اللفظي بأجزائه ، إنما المعول على

---

١ ـ علاء الدين رمضان: نقد البنية عند عبد القاهر الجرجاني (ص: ٤٠٤) مجلة علامات في النقد ج ٢٣ ، م٦ ، ذو القعدة ١٤١٧ هـ ـ مارس ١٩٩٧ م

٢ ـ محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب (ص : ٣٣٢ ـ ٣٣٣) القاهرة : دار نهضة مصر ـ ١٩٧٢ م.

٣ ـ علاء الدين رمضان ؛ نقد البنية (ص : ٤٠٠) .

٤ ـ تتبع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن عثمان هذه القضية عند الجاحظ واستقصاها في مؤلفاته ورسائله ، (أنظر ؛ عبد الرحمن عثمان : مذاهب النقد وقضاياه ، ص : ١٥١ ـ ١٥٧ ، القاهرة : مطابع شركة الاعلانات الشرقية ـ ١٩٧٥ م .

المواضعة ، فاللغة "تنتج المعنى" دون أن يفضل المعنى أو اللفظ، من خلال العلاقات اللفظية وطريقة النظم، وهذه هي نفسها العلامة المميزة لثورة القرن العشرين اللغوية من فيتجنشتين (١٨٨٩ ـــــ ١٩٥١م) Wittgenstein وسوسير Saussure إلى نظرية الأدب المعاصرة ، وهي الإقرار بأن المعنى ليس ببساطة شيئا "معبرا عنه" أو "منعكسا" في اللغة؛ بل إنها تنتجه فعلا.

فالإمام عبد القاهر فرق بين اللغة والكلام بشكل محدد واعتبر الألفاظ رموزا للمعاني ، وأن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات ، وأن النحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبي للإمكانات النحوية ، ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه وخاصة في الإمكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة ، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف Derailment [1] وذلك بإخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية إن لم نقل إنه إلى جانب أسبقيته قد جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعا لتجدد الاستعمال ، كما ميز الإمام عبد القاهر بين دور اللغة المعيارية وهي تلك اللغة التي تؤدي أغراضنا الحياتية ، وبين دور اللغة الداخلية، أو ما سماه بوضوح " معنى المعنى " ، ذاك الذي تؤديه اللغة الشعرية ، وقد اهتم الإمام بإبراز الفوارق وأوجه الاختلاف

90- Kamal Abo - Deeb, AL - Jurjani`s Theory of Poetic Imagery, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts 1979, (pp.10 - 11, 13 - 14, 46- 47, 52 - 55) & Look, Mukarovsky: S.L.& P.L, Op. Cit. (P42).

بين هذين المستويين اللغويين ، كما عني أيضا بإبراز درجة التفاضل في اللغة الشعرية نفسها ، وقد رأى الإمام عبد القاهر أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع[1] فهو يقول : " اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها ــ (قواعد التركيب النحوي) ــ ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض " [2].

وقمة عمل الإمام في الشعرية يبرزه الفصل الذي عقده ، " في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع " [3] الذي استهله بقوله : " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمص المسلك في توخي المعاني ، أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منهما بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا ، وأن يكون حالك فيها حال الباني ؛ يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك . وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين"[4] وقد أوضح بما لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ (أي أن تعلقه : بالسياق الذي ورد فيه) ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك

91- Abo - Deeb, Op. Cit (p.178) .

٢ ــ الإمام عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (ص : ٦٩) تعليق : رشيد رضا ، بيروت : دار المعرفة ــ ١٩٨٤ م .

٣ ــ المصدر السابق ؛ (ص : ٧٣ ــ ٨٣)

٤ ــ المصدر السابق ؛ (ص : ٧٤)

وتوحشك في موضع آخر [1] وهذه المواضعة التي تحدث عنها الإمام في مواطن كثيرة من دلائله يعيد بلورتها ريتشاردز (١٨٩٣ ـ ١٩٨٩ م) I. A.Richards في النظرية السياقية للاستعارة (Contextual Theory of Metaphor) ويبين أن الاستعارة ليست فقط تحويلا أو نقلا لفظيا Verbal shifting لكلمات معينة ، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة ، فمعنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ [2] فالأمام عبد القاهر يعتبر سباقا بمفاهيم مدرسة التحليل اللساني التي رأدها سوسير ، إذ يرى الجرجاني أن علاقة الشاعر باللغة أشبه بعلاقة الصانع الحاذق بالمادة الخام ، فهو يعيد تشكيل المادة الخام (الألفاظ) لا يصنعها ؛ فالألفاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيها ، لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة ، وهنا يكون التمايز بين شاعر وشاعر ، وكلام وكلام ؛ " فمفردات اللغة ليست إلا رموزا لصور ذهنية محصله من قبل وهي لا تستخدم لذاتها ، بل لتقيم بفضل عوامل الصيغة Morphology ، التي نضيفها إليها ، طائفة من العلاقات بين الأشياء أو بين الأشياء والأحداث [3] .

---

١ ـ المصدر السابق ؛ (ص : ٣٨)

96 –I. A. Richards; The Philosophy of Rhetoric, (P.89), Oxford, New York1971 &; C. K. Ogden, and I. A. Richards; The Meaning of Meaning (P.158) Harcourt, Brace & Co., New York 1948.

٣ ـ محمد مندور : في الميزان الجديد (ص : ١٤٩) .

الشعرية وتأثير النظريات الزمنية

خضعت الشعرية باعتبارها مستوى من مستويات التشكيل والتعبير اللغويين ، لما خضعت له اللغة من نظريات ، ومن بينها النظريات الزمنية : التاريخية واللا تاريخية ، والزمن إنسانية ... ، وغيرها بدأ هذا الخضوع منذ اعتبار النظرة السلبية للإنسان والتاريخ ركنا أساسيا من أركان الانفجار الحداثي ، فالإنسان في أعمال الحداثيين يصور على أنه انعزالي بطبعه ولا يملك القدرة على إيجاد علاقات تربطه بالأخرين . ولعل من العسير ـ في رأي جورج لوكاتش (١٨٨٥ ـــ ١٩٧١) George Lukacs ـــ أن نتصور وصفا أكثر وضوحا لانعزالية الفرد العقدية من قول مارتن هيدجر (١٨٨٩ ـــ ١٩٧٦) M.Heidegger ؛ في وصفه للوجود الإنساني بأن الإنسان " قذف Projecting إلى الوجود " ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب ، بل يصبح من المستحيل نظريا تحديد أصل الوجود الإنساني وأهدافه ، ومن ثم يصبح الإنسان وفقا لهذا التصور كائنا غير تاريخي [1] وقد كان الإقرار بأن " المعنى تاريخي" ـــ بحسب توجه إدموند هوسرل (١٨٥٩ ـــ ١٩٣٨) E.Husserl ـــ هو الدافع الذي دفع هيدجر إلى القطيعة مع نسقه الفكري فإذا كان الوجود الإنساني مكرسا بواسطة الزمن فإنه مصنوع من اللغة بنفس الدرجة ، واللغة بالنسبة لهيدجر ليست مجرد أداة للتواصل ؛ أداة ثانوية للتعبير عن " الأفكار "

---

98 – George Lukacs, The Ideology of Modernism, in: Backgrounds to Modern Literature, ed. by John oliver Perry, (San Francisco 1968), P 251 .

إنها نفس البعد الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية . فقط حيث تكون اللغة يكون " العالم " [1] وهو ــ بهذا المعنى ــ يتوازى مع نظريات البنيوية . وعليه فإن " تاريخية " هيدجر الشهيرة التي احتواها كتابه " الوجود والزمان (١٩٢٧م) Being and Time " لا يمكن تمييزها عن "اللا- تاريخية" حسبما عبر عن ذلك الناقد المجري جورج لوكاتش ، إذ إن التاريخ " الحقيقي " بالنسبة لهيدجر هو تاريخ داخلي "أصيل" أو "وجودي" ـ هو سيطرة على الفزع والعدم ، وعزم تجاه الموت و" استجماع " للمقدرة ـ يعمل كبديل فعلي للتاريخ في معانيه الأكثر شيوعا وعملية .

ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث :

الأول : يتمثل في اقتصار الراوي ـ المنسوب إليه خط التجربة ـ كل حاد على حدود تجاربه الذاتية، فليس له ولا لمبدعه ـ كما يظهر ـ حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به .

الثاني : يتجسد المظهر الثاني في أن البطل/الراوي نفسه بدون تاريخ شخصي ، قد ألقى به إلى الوجود بلا معنى وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم ولا يشكله أو يتشكل به ــ على عكس مفهوم الزمنسانية ــ والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجيا عن الموقف الإنساني، فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد.

---

١ ــ إيجلتون ؛ مقدمة في نظرية الأدب (ص : ٨٣ ، و٨٥) .

فالذات هي قطب الحركة ، والواقع هو المتسم بحالة الجمود[1]، وهنا تلتقي هذه النظرة الفلسفية مع "الزمنسانية" التي ترى *أن الأنا الإنسانية تدور حول نقطة محورية هي الإله ، يفصل بينهما الزمن ، ويسعى الإنسان جاهدا لقتل تلك الزمنية التي هي البعد بين الدنيوية والأخروية ؛ حتى يتوحد مع الذات/المثال* في ضوء هذه النظرية نستطيع أن نقول إن الإنسان يسعى لقتل التاريخ الغيبي (المستقبل) حينما يصير بين يديه (الحاضر) وقد أخطأ ميشال فوكوه (١٩٢٦ ــ ١٩٨٤م) خطأ بالغا في صميم منهجه حينما نظر إلى التاريخ لا بمعناه " الماضي ـ المعاش ـ الغيبي"، بل باعتباره "أركيولوجيا"، فالإنسان معرفة ناقصة متطورة، لا يدرس ماضيه ويحكم عليه باعتبار ما كان، بل يجب أن يدرس مستقبله في ضوء الماضي والحاضر ويخطط تخطيطا مثاليا لما يجب أن يكون عليه ذلك المستقبل .

ولهذه النظرية تطبيقاتها في مجال الشعرية وعلم النص، ومن ذلك أنها ترى أنه كما يحاول الإنسان الاقتراب من الذات/المثال وهو مكون من جسد وروح؛ كذلك النص يسعى إلى اكتساب خصائص المعنى الباطني اللاشعوري للمؤلف ذلك المعنى الذي لا يروى ولكن تدل عليه آثار المضمون النصي التي هي جزء منه ، كما تدل الروح على المثال الذي أراده اللّه داخل الإنسان فهي جزء من الإله ﴿ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي ﴾ وعلى هذا نستطيع تمثيل علاقة النص بالمضمون الذاتي بواسطة دائرة مركزها المضمون الذاتي والتعبير نقطة على محيطها ، ونصف

---

١ ــ . (Lukacs ; Op . Cit . (P . 251 وانظر ؛ المهنا : الحداثة وبعض العناصر المحدثة ، (ص : ٩).

قطرها يختلف طوله باختلاف نوع التعبير ، فكلما طال نصف القطر ـ البعد بين المضمون النفسي وطريقة التعبير عنه ـ تراجعت السمات الفنية والجمالية، وكلما نقص طوله زادت السمات البلاغية والجماليات الأسلوبية باطراد، وهو يشبه ما يسميه الصوفيون بـ"الترقي"، فمستويات التعبير تتدرج من العادة أو الخطاب المعرفي، ثم تبدأ في التوجه نحو الجوهر من النثرية، ثم النثرية الفنية، فالخطابة، ثم الشعرية، التي تُعد أقرب نقاط الأداء الفني للمضمون النفسي أو الأثر المكتنز الذي هو روح التجربة[1].

الشعرية واللسانية :

اتهمت نظرية سوسير بأنها نظرية تجعل التخاطب بين الناس مستحيلا مادامت الكلمات يتغير معناها بحسب مواقعها ، وهذا خلط وتوسع فلو كذبت نظرية سوسير اللسانية لاستحال تفسير قدرة الكلمات ـ مهما جمدت معاني الألفاظ في القواميس ـ على خلق معان جديدة[2]، فيبقى أن القول بتوقف معاني الكلمات على مواقعها بما يؤدي إليه هذا القول من طرح الفكرة الشائعة القائلة بأن لكل كلمة معنى جعلت له لا يحتاج إلى نظرية لغوية عميقة. فلقد سبق الفيلسوف "برنتانو (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢م) إلى ملاحظة سديدة مؤداها أنه لما كان جميع عالم

---

١ ـ الزمن ـ إنسانية : نظرة فلسفية في أطوارها الأولى ، وهي من مبتكرات الكاتب الذي لا يزال يعالج فرضياتها في حقول ثقافية مختلفة .

٢ ـ مصطفي صفوان : الجديد في علوم البلاغة ، مجلة الكرمل (ص : ٣٢) العدد ١٢ ، قبرص ١٩٨٤ .

المعاني مؤسسا على حروف خالية من المعنى في ذاتها. فالأمر كذلك بالضرورة في الكلمات؛ فهي أيضا تفقد قابليتها لكل معنى جديد لو كان لكل منها معنى في ذاتها[1]. وإنا لنعلم أن ريتشاردز ـ وهو قطعا لم يقرأ مذكرات سوسير لأنها لم تكن قد نشرت بعد ـ بدأ كتابه المأثور فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric بنقد لاذع للرأي القائل إن كل كلمة تملك معناها الثابت مثلما تملك حروف هجائها . نقد يبين فيه أن فكرة المعنى الثابت هذه لا تصدق إلا في بعض فروع العلم ، كهندسة إقليدس (٣٣٠ ؟ ــ ٢٧٥ ق.م) ويقترح بدلها فكرة "حركة المعنى" بما هي حركة ذات أثر إرجاعي لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة أو المقال[2]؛ ولغة الشعر عنده لغة انفعالية Emotive وليست مرجعية Referential فالشعر نوع من الجمل التقريرية الزائفة Pseudo -Statement[3] التي تبدو كأنها تصف العالم ، لكنها في الحقيقة تنظم ببساطة مشاعرنا حوله بطرق مرضية ، وأكثر أنواع الشعر كفاءة هو ذلك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل كمية من التعارض والإحباط . وبذا يقترب ريتشاردز من إحدى أفكار سوسير الرئيسة التي تجعل من نظريته نظرية لا يستغنى عنها علم البلاغة ، تلك النظرية التي بناها على العلاقات الاستدعائية والنحوية تماما كما فعل الإمام عبد القاهر من قبل. فقد عد سوسير اللغة نسقاً من

---

١ ــ السابق ، (ص : ٣٢) .
٢ ــ صفوان ؛ الجديد في علوم البلاغة (ص : ٣٢ ــ ٣٣)
٣ ــ هذه ترجمة حرفية للعبارة تمثل مستواها الظاهري ، لكنها تعني أن الشعر جمل وعبارات تصنع أبعاد نفسية لتجربة غير موجودة على النحو الذي وصفت به وعرضت فيه .

العلاقات signs التي يجب أن تدرس " تزامنيا " Synchronically بمعنى أن ندرس النص في أفقه التاريخي الخاص عند نقطة معينة من الزمن - أي وقت إنتاجه - لا أن ندرسه "تعاقبيا" Diachronically فنفرض عليه شروطا تاريخية متطورة لم يكن خاضعا لها وقت إنتاجه، ويلتقي معه يان موكارفسكي في كتابه: الوظيفة الجمالية، المعيار والقيمة كحقائق اجتماعية (١٩٣٦م) Aesthetic Function، Norm and Value as Social Facts . فهو يرى أنه ما من شيء يمتلك وظيفة جمالية بصرف النظر عن المكان، أو الزمان، أو الشخص الذي يقيمه، وما من شيء لا يمكنه امتلاك تلك الوظيفة في الظروف الملائمة .

ويوجب سوسير أن ننظر إلى كل علامة لغوية (نسق الرموز) على أنها مكونة من "دال" Signifier (أي صورة صوتية، أو معادلها الكتابي)، و"مدلول"Signified (أي المفهوم أو المعنى) أوهما: التعبير Expression والمحتوى Contenu كما يقول لويس هيلمسلف (١٨٩٩ ــ ١٩٦٥م) Louis Hjelmslev . فالدال هو الصوت المنطوق والمدلول هو الفكرة أو الشيء[1]، والعلاقة بين العلامة وبين ما تشير إليه: تعسفيه؛ ولكن إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع تعسفية فكيف يمكن أن تقوم أية نظرية للمعرفة على أساس التناظر Correspondence ؟ إن اللغة لا تعكس الواقع، بل تنتجه، بينما دعوة البنيويين - كما هي عند

---

١ ــ اللغويون المعاصرون يطابقون بين المدلول والفكرة أكثر من مطابقتهم بينه وبين الشيء ، لكن بما أن كل فكرة هي فكرة لشيء ما كما تردد ذلك كثيرا الفلسفية الظاهرية فإن لنا الحق أن نتابع سياق " الدلالة " حتى الوصول إلى الشيء ذاته ، وعند ما يتعلق الأمر بجوهر المدلول فإن الأنسب في الغالب استخدام مصطلح " الأشياء " ــ أنظر ؛ كوين : بناء لغة الشعر (ص : ٣٥) .

سوسير ـ تعيد صياغة المذهب المثالي الكلاسيكي القائل بأن العالم يتأسس بواسطة الوعي الإنساني .وجاء رومان ياكوبسون (١٨٩٦ــ ١٩٨٢م) Roman Jakobsn الذي تحدث عن البيوطيقا Poetic (فن الصياغة الشعرية) وعدها جزءا من مجال اللغويات، وأهم ما أضافه أن "الشعري" يكمن بالدرجة الأولى في كون اللغة موضوعة في نوع معين من أنواع علاقة "الوعي بالذات" مع نفسها، فالأداء الشعري للغة يعزز محسوسية العلاقات التي هي من وجهة نظر (المخاطب) انفعالية Emotive أو معبرة عن حالة ذهنية ، وهي من موقف (المخاطب) استثارية Conative أو ساعية إلى التأثير ، ويعرف ياكوبسون الشعرية بأن وظيفتها" *أن تعمل على نقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق*"[1] وهو ما أشار إليه اللغوي الدانمركي هيلمسلف، إذ يقول عن العنصر المهم في الدراسة اللغوية "إن الوحدات الحقيقة في اللغة ليست الأصوات ولا الأشكال المكتوبة ولا المعاني ، ولكن الوحدات الحقيقية في اللغة هي العلاقات المتبادلة بينها في سلسلة الكلام على القواعد النحوية ، هذه العلاقات تصنع نظام اللغة ؛ وهذا المفهوم الذي يستمد من نظرية العلاقات ، المطروحة بين الإمام عبد القاهر وسوسير وغيرهما ، فقد سبقت إليه الذهنية العربية حيث حاول النحاة بيان أن الأولية في العربية للمعنى لا للفظ، يقول السيرافي (٢٨٤ـ ٣٦٨هـ) "إن النحو من شأنه مراعاة الألفاظ"[2] ويجعل ابن جني (٣٢٢ــ

---

107 –See; ”Closing statement: Linguistics and Poetics, in Thomas A. Sebeok (ed.) style in Language (Cambridge, Mass, 1960, P.358

٢ ـ غلوم [موسيقا اللغة] ؛ (ص ٣١٨ ـ ٣١٩)

٣٩٢هـ) كذلك الأولية للمعنى على الاعراب فيقول " فإن أمكن تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى فهو ما لا غاية وراءه . وإن كان تقدير الإعراب مخالفا لتفسير المعنى تركت تفسير المعنى على ما هو عليه وصححت طريق الإعراب [١] فقد يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة الصالحة للنص لكنها جميعا يجب أن تتحرك ضمن نطاق " نسق التوقعات والاحتمالات النموذجية " للمضمون والتي يسمح بها معنى المؤلف [٢] وهذا ما يراه هيرش E.D.Hirsch في مؤلفه "صلاحية التفسير (١٩٦٧) Validity in Interpretation" فالعمل الأدبي قد يعني أشياء مختلفة بالنسبة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة؛ لكنه ـ هيرش ـ يزعم أن ذلك هو بالأصح مسألة "دلالة" العمل، وليس "معناه"، ومن أجل ضمان معنى العمل لكل الأزمان وإنقاذه من تخريبات التاريخ يجب على النقد أن يحرس تفاصيله المحتملة، أو ما يسميه هيرش: "أنماط المعنى اللفظي" ويدخل، ثانية، بينها وبين مركب المعنى "النمطي" وموقفه من النص تسلطي وقانوني: فأي شيء لا يمكن أن يساق إلى داخل حظيرة معنى المؤلف المحتمل يستبعد بعنف[٣] فتمييز هيرش بين "المعنى" و"الدلالة" صالح في حقل بدهي واحد؛ فليس من المحتمل أن شكسبير (١٥٦٤ـ ١٦١٦م) فكر في أنه كان يكتب عن الحرب النووية مثلا.

---

١ ـ ابن جني : الخصائص (حـ ١/ص : ٢٨٥) تحقيق : محمد على النجار، القاهرة : ط ٣ ـ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م.

110 –See, Grammatical Meaning and Grammatical From; in: D. A. Wilkins; Second – Language, P.5, London : Edward Arnold; 1975.

٣ ـ إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب (ص : ٨٧ ـ ٨٨)

وتخلص النظريات الفلسفية والبلاغية واللغوية إلى ضرورة إحداث تغييرات في بنية اللغة القياسية ومضمونها حتى تلائم التعبير الشعري وقد ساهمت هذه النظريات في التمهيد لما سمي فيما بعد بالحداثة، في لغة الشعر المعاصر، لكن هذه النزعة كانت في معزل ـ غالبا – عن الفهم الصحيح والوعي الكافي بأبعاد النظريات اللغوية التي تناولت لغة الشعر .

الباب الثاني
ظواهر فنية في لغة الشعر الحديث

تمهيد

اتجهت التجارب الشعرية (الموضوعات) اتجاهاً سريعاً إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد، وقد صحب هذا الاتجاه تحولات موازية على مستويات كثيرة أهمها اللغة داخلياً : المضمون؛ وخارجياً : التشكيل البنائي، وسكون اللغة وما يطرأ عليها من ظواهر تشكيلية وفنية، فالعمل الأدبي بعامة، يتوقف على الدقة في الصياغة، فأولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه، فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو المؤلف المسرحي في العصر الحديث، وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات إلى التصوير، عن طريق موسيقية التعبير وموقعه وتآزر كلماته، وأثر ذلك كله في التصوير[1]، وقد عني النقد العربي

---

١ - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (ص: ٣٨٦)، القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت.

بوجوه البلاغة التي يفاد منها في الشعر والخطابة، كما اعتمد التجديد في الشعر على مستويات كانت جلها خاصة بهذه الوجوه، ونستطيع من هذا المنطلق أن نقسم بنية اللغة في الشعر إلى مجالين[1]:

أولاً : مجال الدوال؛ وهو مجال يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية الصرفية والنحوية والنظمية، ويمكن تسمية هذا المجال بـ"(ميكانيزم) اللغة الشعرية"؛ ووظيفة هذا المجال الرئيسة هي التعبير عما يموج ويتحرك في بنية النص العميقة – خاصة مجال العاطفة من بنية المضمون – من مظاهر ونزعات نفسية وعاطفية تعتمل في نفس الشاعر، وتفصح عن نفسها في إطار عدد من مظاهر الأسلوب اللغوية كالتكرار، والإضمار، والحذف، والتقديم والتأخير، واستخدام البنية المضمونية في مجالها النفسي أكثر من غيرها.

ثانياً: مجال المدلولات؛ وهو المجال المرتبط مباشرة بطبيعة التخييل وطريقة عمله ودرجة فاعليته ، ويتحكم في مجال المدلولات هذا ، قانون العلاقات المنطقية بين الواقع والخيال، أو بين الحقيقة والمجاز، وهذا امتداد لقانون الانحراف الأول، فعلى قدر ما تكون عليه طبيعة العلاقة بين الحقيقة والمجاز، تكون درجة خصوبة هذا المجال وفاعليته الفنية، وعملياً يمتد هذا المجال إلى مساحة متنامية واسعة تمتد من الجملة التفسيرية (المباشرة) إلى الجملة التعبيرية (الغنائية)، ثم إلى

---

١ - علوي الهاشمي : أفكار أولية حول بنائية النص الشعري،(ص : ٨)، مجلة شؤون أدبية، السنة الخامسة، العدد ١٦، الشارقة – ربيع ١٩٩١م.

الجملة التصويرية (الإيحائية)؛ ولكل من الجمل الثلاث تفاصيلها الداخلية وحلقاتها الصغيرة المتنامية ، وصولاً إلى الصورة الشعرية الموسعة، أما وظيفتها في إطار وظيفة هذا المجال المركبة ، فهي التأثير العاطفي والفكري والفني .

وخلاصة الأمر ؛ أن بنية اللغة والظواهر الفنية والتشكيلية التي تطرأ على مجالي الدوال والمدلولات ، هي موضوع بحثنا هذا ، ولكنه مقصور على شعر التفعيلة العربي دون سواه .

الفصل الأول
مجال الدوال

التكرار

مهاد تاريخي

من الظواهر الأسلوبية التي عالجها البلاغيون والنقاد من العرب والأوروبيين، أسلوب "التكرار"، والمراد به إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في مواضع أخرى غير الذي ذكرت فيه للمرة الأولى، بما يمثل ظاهرة في نص أدبي واحد .

ولعل ابن قتيبة (٢١٣– ٢٧٦هـ)، كان من أوائل من تناولوا هذه الظاهرة من العرب، حين تعرض لبيان أسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، وقد قال ابن قتيبة في تفسير ذلك: إن هذا التكرار جار على مذاهب العرب، وأن الغرض منه التوكيد والإفهام[1].

وقد حذا أبو هلال العسكري حذو ابن قتيبة، ونقل كلامه مع شيء من الاختصار ، وليس له من إضافة تذكر سوى استشهاده لرأيه في أن التكرار في سورة الرحمن لتنوع المتعلق، بشطرين من

---

١ - البدراوي زهران: ظواهر قرآنية، ط ١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م، (ص: ٤١)، وانظر؛ شفيع السيد : أسلوب التكرار، مجلة إبداع ،(ص : ٧)، س ٢، ع ٦؛ وانظر؛ ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن،(ص ٢٣٥– ٢٣٧)، و(ص : ٢٣٨)، شرح السيد أحمد صقر، ط ٢، القاهرة : عيسى البابي الحلبي ١٩٤٥م.

الشعر تكرر كل منهما في القصيدة التي ورد فيها مرات كثيرة ، أحدهما قول المهلهل:

على أن ليس عدلاً من كليب

وقد كررها على مدار القصيدة في جل أبياتها؛ وكذلك قول الحارث بن عباد:

قربا مربط النعامة مني

كررها أكثر من تكرار المهلهل، هذا لما كانت الحاجة إلى تكرارها ماسة والضرورة إليه داعية[1]، وثمة إضافة أخرى لأبي هلال هي جعله التكرار صورة من صور الإطناب في الكلام[2]؛ ويبدو أن ابن رشيق (٣٩٠– ٤٥٦هـ) كان أكثر البلاغيين والنقاد العرب القدامى التفاتاً إلى هذه الظاهرة وحديثاً عنها، حيث خصص لها باباً كاملاً في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، سماه باب التكرار[3]، وقد صرفه للحديث عن الشعر فحسب، واكتفى بإشارة سريعة إلى آية " سورة الرحمن"[4]، وعذره في ذلك أن الكتاب موقوف على دراسة الشعر وحده ك صناعة ونقداً، كما ينطق بذلك عنوانه ، وليس معنى ذلك أن ابن رشيق قام باستيعاب أساليب التكرار في الشعر العربي حتى عصره، فالواقع أنه لم يتناول كل أنماط التكرار ، وإنما قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة ، بل على نوع منها فقط، هو الاسم، علماً

---

١ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين،(ص: ٢١٣) تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: ط ٢، دار الكتب العلمية ١٩٨٤م.

٢ - شفيع السيد؛ أسلوب التكرار،(ص : ٨).

٣ - ابن رشيق : العمدة،(٢ / ٧٣)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت ، ط ٥ ، دار الجبل ١٩٨١م.

٤ - ابن رشيق ، العمدة ٢ / ٧٥ .

كان أو غير علم؛ أما تكرار الجملة أو العبارة التي تتألف من أكثر من جملة فلا مكان لها عنده ، وقد بدأ ابن رشيق كلامه عن التكرار بنظرة جمالية خالصة ، حيث استهله بـ" متى يحسن ؟ ومتى يقبح؟"؛ قال: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً ، فذلك الخذلان بعينه، ولا يجوز للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب، كقول امرئ القيس (٥٢٠- ٥٦٥م)، ولم يتخلص أحد تخلصه - فيما ذكر عبدالكريم[١]، وغيره – ولا سلم سلامته في هذا الباب:

دِيارٌ لِسَلمى عافِياتٌ بِذي خالِ .:. أَلَحَّ عَلَيها كُلُّ أَسحَمَ هَطّالِ
وَتَحسِبُ سَلمى لا تَزالُ تَرى طَلّاً .:. مِنَ الوَحشِ أَو بَيضاءَ بِمَيثاءِ مِحلالِ
وَتَحسِبُ سَلمى لا نَزالُ كَعَهدِنا .:. بِوادي الخُزامى أَو عَلى رَسِ أَوعالِ
لَيالِيَ سَلمى إِذ تُريكَ مُنَصَّباً .:. وَجيداً كَجيدِ الرِئمِ لَيسَ بِمِعطالِ[٢]

فليس لوحدة النمط التكراري عند ابن رشيق أثر سلبي على الدلالة التي تفيدها، فلا ينحصر تكرار الاسم في دلالة واحدة ، بل تتعدد وتتنوع تبعاً لتعدد المواقف وتنوعها، إما على سبيل التشوق والاستعذاب، إذا كان المقام مقام المدح، أو على سبيل التقرير والتوبيخ، أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه، أو الوعيد والتهديد في مقام العتاب الموجع، والحزن والتوجع في مقام

---

١ - ابن رشيق يقصد أستاذه عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي القيرواني ، كان كاتباً للمعز بن باديس ، وقد وصف بالبله .

٢ - ديوان امرئ القيس، (ص: ٢٧ – ٢٨)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٤م.

الرثـاء والتـأبين، والتشـهير وشـدة التواضـع في حـال الهجـاء.. وهكذا[1].

واستشفاف ابن رشيق لتلك الدلالة والاستشهاد لها بنماذج من الشعر ، يدل من غير شك، على امتلاكه لحس فني جيد وذوق أدبي رفيع، ويؤكد أن إقراره – في مطلع الباب – بوجود تكرار حسن وآخر قبيح، لم يأت من فراغ ، وأضيف هنا رؤيتي حول حكم صاحب العمدة على تكرار اللفظ والمعنى بأنه الخذلان بعينه[2]، فإنه يعني بذلك إعادة دوال ثابتة لإنتاج بنية جديدة هي التكرار المثالي، أما التكرار الذي لا طائل من ورائه فهو مرفوض عنده، وهذا الرأي الذي رأيناه في حكم ابن رشيق على تكرار اللفظ والمعنى جميعاً، يتعارض مع فهم الدكتور شفيع السيد لنص كلام ابن رشيق، إذ أن السيد لم يكلف نفسه عناه التعمق والتفكير المتدبر في آراء ابن رشيق، فرأى أن حكمه السابق "شديد الغرابة؛ لأن مثل هذا الحكم يجعلنا نتساءل: أليس مراد ابن رشيق بهذا اللون من التكرار إعادة ذكر العبارة كاملة في موضع آخر من النص ؟ وإذا كان هذا هو المراد – يتعين أن يكون مراداً (!!) – فكيف حكم عليه بالخذلان وقد ورد كثيراً في القرآن الكريم، كما ورد في الشعر العربي؟ صحيح أنه في بعض المواطن – في غير القرآن الكريم – ربما لا يؤدي دلالة فنية ويكون عبئاً على السياق، لكن ذلك لا يعني دمغه بالخذلان، على وجه الإطلاق"[3]؛ فواضح هنا

---

١ - ابن رشيق ، العمدة ، ٢ / ٧٤ – ٧٥ .
٢ - شفيع السيد، أسلوب التكرار، (ص : ١٠).
٣ - شفيع السيد، أسلوب التكرار، (ص : ١٠).

سطحية النظرة إلى نص ابن رشيق، وربما في رأينا السابق رد عليه وعرض لوجهة نظرنا في هذه النقطة .

ويُعَدُّ تناول ابن رشيق – في جملته – لأسلوب التكرار تناولاً متميزاً بين أقرانه من النقاد والبلاغيين العرب القدماء، ولم يكن استخدام أسلوب التكرار مقصوراً على الأدب العربي، بل عرفته ثقافات كثيرة، فقد جاء في موسوعة " برنستون Princeton " أن التكرار من أهم الخصائص التي تميز بها كبار شعراء الإنجليزية بدءاً من شكسبير ، وحتى إليوت (١٨٨٨ – ١٩٦٥م) T. S. Eliot ، كما اهتمت المراجع الرئيسة في الأدب الإنجليزي بهذه الظاهرة وأفردت لها أبواباً مستقلة[١].

هذا عرض موجز لبعض الجذور التاريخية الممهدة لظاهرة التكرار قدمنا به بين يدي حديثنا عن التكرار ، ثم نثني فنفصل القول فيها .

ظاهرة التكرار في الشعر الحديث :

جاءت على أبناء هذا القرن حقبة من الزمن، عدوا خلالها التكرار، في بعض صوره لوناً من ألوان التجديد في الشعر[٢]، ومن المؤكد أن الاتجاه نحو هذا الأسلوب التعبيري ما زال في اطراد بحيث يصح أن نرقبه ونقف منه موقفاً يقظاً، وأسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانات تعبيرية، والقاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة

---

1 - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Enlarged ed; Macmillan Press Ltd. London 1975, P.699

٢ ـ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، (ص : ٢٣٠).

بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، إلا إذا بررت وجودها بجماليات خاصة، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلاً أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السامع، إلا إذا كان لغرض من ذلك" دراميا" يتعلق بهيكل القصيدة العام[1].

فالتكرار – كما تعرفه نازك الملائكة – هو "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"، هذا هو القانون الأولي الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال؛ فالتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[2].

ويصنف التكرار في علم الأسلوبية ضمن أشكال الحضور التي تؤدي إلى أن يكون الموضوع حاضراً في الذهن؛ فمن بين الأشكال التي تؤدي إلى زيادة الحضور : "التكرار" وهو عام من الوجهة البرهانية[3]، على الرغم من أنه في التدليل العلمي لا يضيف شيئاً .

ويعد التكرار من أهم الخصائص التي استمدها الشعر الحديث من أصول فن الموسيقا وكشف النقاب عنه علم الجمال الحديث

---

١ - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، (ص : ٢٣١).

٢ - نازك، السابق، (ص : ٢٤٢).

٣ - هدف نظرية البرهان Argumentation عند المفكر البولوني بيريلمان Perelman، هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدم لهم، أو تعزيز هذا التأييد على تنوع كثافته، انظر؛ صلاح فضل: بلاغة الخطاب، ص ٧٤.

بوساطة تعرفه مبادئ التكوين الفني الموسيقي، التي منها إلى جانب التكرار : التوازي العباري، وتناسق الأجزاء وتفاوت الأهمية بين أجزاء القطعة الموسيقية الواحدة وإعطاء جزء منها أهمية أكبر من غيره من الأجزاء؛ فنحن نجد بعض الشعراء المحدثين يعتمدون تكرار أجزاء القصيدة، ويتخذون من هذا التكرار مادة فاعلة في بنية القصيدة[1]؛ ويمكن للتكرار أن يمارس فاعليته بشكل مباشر، كما أن من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال تقسيم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد من التفصيلات الصغيرة التي تقوم بدورها، كما نعرف في عمليات الاستحضار[2].

وقد وضعنا تقسيماً منهجياً لأسلوب التكرار استقيناه من استقرائنا وملاحظتنا للنماذج الشعرية المتاحة؛ ونوجز ما رأيناه في النقاط التالية؛ التكرار أربعة أنواع ، فإما هو تكرار دلالة أو تكرار بنية:

أولاً تكرار دلالة ؛ وهو على نوعين ، تكرار دلالة من خلال تكرار بنيتها، أو تكرار دلالة من خلال بنية جديدة :

(١) تكرار دلالة من خلال تكرار بنيتها؛ وهذا النوع مشهور في الاستعمال لدى الشعراء المحدثين، ومن أمثلته تكرار مجموعة

---

١ - مصطفى السحرتي : النقد الأدبي من خلال تجاربي،(ص : ١٣٥)، مطبعة لجنة البيان العربي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة ١٩٦٢م.
٢ - فضل ، بلاغة الخطاب،(ص : ٢٠٤).

منوعة من الجمل والأسطر الشعرية كما في قصيدة (صلوات للنيل) للشاعر حسن طلب(١٩٤٤م –):

الأولية لي
نحتُّ بضفتي الأبجدية
واتخذت حروفها جنداً
وأنقذت الجمل
الأولية لي
وللأنهار ما قد يقرأ التاريخ في آثار
حولياتها مما تسجله الضفاف
عن الجفاف أو البلل
الأولية لي
وللشهداء إرث الضفتين
وللخفافيش الجبل
هجموا على البرين
لا زاد تبقى لا، ولا ماء لنشربه
هجموا على البرين كالـ .. .. ..
هيهات ليس كمثلهم شبه

فقد كرر جملته (الأولية لي)، مستمداً بنيته من دلالة القول التوراتي المأثور (في البدء كانت الكلمة)، وهو هنا في مقام الحديث عن المفكر والأديب في مواجهة الجماعات المسلحة التي أعملت في بعض الكتاب أيدي الاغتيال، وبالمنهج نفسه كرر جملته (هجموا على البرين)، وهنا دلالة استبدالية من لفظ الخفافيش قبلها؛

كما يكرر الشاعر جملة (وقف الشهيد هنا) من القصيدة نفسها، موحياً بامتلاك الشهداء زمام الموقف حتى في موتهم، كأنهم في كبوة ثم وقفوا منها على أشيائهم وأشلائهم، والفوقية تشي بالتفوق، ويثبت ذلك التفوق بالتكرار الثالث عندما يسند للشهيد فعل الوداع :

وقف الشهيد هنا على أشيائه
وقف الشهيد هنا على أشلائه
وقف الشهيد هنا ، فودعنا .

والشاعر حلمي سالم (١٩٥١ – ٢٠١٢م) يكرر في قصيدته (اختصار) جملة: "يا وردة الحصار" مرات عديدة:

يا وردة الحصار
زيتي عروة المدينة المشاكسة
ولخصي على المدى فضيحة البيارق المنكسة .
فأنت للمدائن اختصار
يا وردة الحصار
لملمي البنادق المكرسة
لسكة نسمي حريقها : انتصار
يا وردة الحصار.

(٢) تكرار دلالة من خلال بنية جديدة ؛ وهذا النوع هو ما سماه ابن رشيق في العمدة: تكرار المعاني؛ وعلق عليه بقوله: "وما رأيت أحداً نبه عليه"[١]، ومثل له بقول امرئ القيس[٢]:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ
كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِها بِأَمراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

وهذا نوع دقيق من أبواب التكرار، ومن أمثلته في الشعر الحديث، قول الشاعر السوري نزيه أبو عفش (١٩٤٦م –) :

لا يعنيني من أمر هذي البلاد/
غير هوائها الذي يشح ..
وفضاء عصاتها الذي ينغلق .
لا يعنيني من أمر هذي البلاد/
غير أنين البهائم ..
تعرج مفلوجة من عناء الضجر ...
ورائحة آباط النساء يعبرن الظلام
بين خريف وخريف ..
لا يعنيني من أمرها غير هذا النفق النبيل
أصعد فيه شهيقي ...
وأرتب ظلامه كما يليق بقبور العوانس
ولا أضرحة الأشقياء .. (.. .. ..) .
لا يعنيني زمن ... لا تعنيني أرض ..
.. ..
ما يعنيني في هذا المهب الضاري

---

١ - ابن رشيق ، العمدة ٢ / ٧٧ .
٢ - ابن رشيق ، العمدة ٢ / ٧٧ ؛ وديوان امرئ القيس (ص : ١٩).

أن أمضي ما تبقى من أيام خريفي ..
في ظل هذا الضريح العظيم
(.. .. .. ..)

لقد ربط نزيه أبو عفش بفنية بالغة بين بداية النص ونهايته، إذ أتاح لفنيته التشبث بأسلوب تدوير الصوغ الذي يُلزم المبدع استقصاء جملة التجربة، أو ما يسمى بخط التجارب الصغرى ، لقد ربط الشاعر هنا بين دلالتين متوافقتين ببنيتين مختلفتين، بين الهواء الذي يشح في البدء، والمهب الضاري في النهاية، وكذلك ربط بين فضاء عصاة البلاد الذي ينغلق، وخلوده إلى ظل ضريح عظيم، وليس أعظم من الوطن أي شيء .

ومن الأمثلة المهمة لهذا النوع قول صلاح عبدالصبور (١٩٣١ – ١٩٨١م):

لما انتصبت
وتعرت كالشمعة
وتوهج مفرقها بالنور
وتهدل سالفتاها كالذهب المصهور
أيقنت بأن الحرف المستور
قد يكشف للصوفي المغمور
إن أخلص في العشق[١].

فهو يلاحظ ما بين الشمعة وجنيته من تشابه يقوم مقام الدلالة هنا، فهي منتصبة عارية كشمعة، يتوهج في مفرقها

١ - صلاح عبدالصبور، الإبحار في الذاكرة،(ص: ٦٥)، ط ٣، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٦م .

النـــور كشـــمعة، ســـالفتاها تهـــدلتا علـــى كتفيهـــا كالشـــمع المنصهر من النار؛ ولنا أن نسوق مثالاً آخر أكثر قرباً ووضوحاً، يقول الشاعر العراقي سلام كاظم:

سيحرص أن يكون لوحده ...

ولسوف يهجر بيته ...

والأصدقاء .. .. ..

سيبني عزلة في وردة مجهولة ..[1].

فمن المنطقي أن الذي يحرص أن يكون وحيداً : يبني بحرصه هذا عزلة، ومن المنطقي أيضاً أنه – حرصاً على وحدته – سيهجر الأصدقاء، إذاً كل ذلك من قبيل تكرار الدلالة ضمن قسم اختلاف البنى .

ثانياً تكرار بنية؛ وهو على ثلاثة أنواع ، تكرار حرف وتكرار كلمة وتكرار عبارة :

(١) تكرار حرف ؛ وينقسم إلى قسمين :

أ – تكرار حرف من بنية الكلمة؛ وهو نوع من التكرار يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية، لما تستلزمه تلك الموسيقا من وجود تناسب بين أجزاء العمل الأدبي ، ويمكن رده إلى نوع بياني قديم هو ما تناوله نقاد العرب في البيان من التصريع الذي هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب في مطلع أبيات

---

١ ـ سلام كاظم ، دخان المنزل، (ص: ٤٧)، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠م.

القصيدة، وقد يكون في تضاعيفها[1]، ويشكل التصريع أو التجنيس وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يعمل في الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتياً والفرق بينهما أن التصريع يعمل داخل البيت ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتي داخلي في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية[2]، وهو يدرس بلاغيات الخطاب ضمن الأشكال الصوتية ، وتحديداً ضمن الحزم الصوتية منها، والتي تتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكورة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الوافرة، ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر ، حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول، وكثيراً ما نجد النقاد يتوقفون عند تحليل أثر خاص ناجم عن موسيقا الكلمات، ذي طبيعة بصرية أو لونية، مما يعود إلى فكرة رمزية الأصوات الشهيرة، ومن الممكن بمتابعة الجهد التحليلي في رصد هذه العلاقات وتصنيفها أن يصل البحث إلى تحديد عمليات التداخل والتلازم بين الدوال والمدلولات مما يؤدي إلى العثور على هياكل القيم الثقافية الكامنة والمولدة لحس التمازج بين الضوء والموسيقا في بنية اللغة الشعرية[3]، والتصريع وسيلة استخدمت عبر كل العصور الأدبية قبل أن

---

١ - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ٢/ ٥٥١، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، ط ٣، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧١م.
٢ - جون كوين، بناء لغة الشعر، ص ٩٢.
٣ - فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٢١٢.

تصل إلى الشعر الحديث، ومن أمثلته قول الشاعر بهاء رمضان (١٩٦٦–):

نار – هو الحرف –
اشتعال في خزانة سر أسرار السريرة ..
سرمدي في القلوب
ونور أنوار الحقيقة ، والنهى[١].

فهو يكرر حرفي السين والراء ، ثم النون والراء، فحرف السين هو المجهول الرئيس في المعادلات الرياضية والراء كناية عن الرؤية أو الرؤيا، والنون أصل الخليقة والعلم بخوافيها فيجتمع عند الشاعر أبعاد معادلة طرفاها الجهل والعلم ومحفزها وقائدها نحو التحول هو الرؤيا والكشف، وهو من الأبعاد الصوفية للغة الشعرية عند الشاعر.

ومثله قول الشاعر حسن طلب، من ديوانه آية جيم :

جيم كعَاجِرة الجمال تَعَجَّفت فاجتاحها الجربُ
جيم تُسجي جسمها خلف السُّجَافة ثم تحتجب.
فالجيم ما يُرجّى فيُجْتنب[٢].

حيث يكرر على مدى الديوان حرف الجيم، وهو تكرار ذو بعد اجتماعي واقعي، بل إنه يستمد وجوده من المرتبة الشعبية للحاجة والعوز، وهو المقياس الشعبي للتردي والانهيار، فالشعب يحكمون على الحال المتدنية التي لا يملك معها الفقراء والمحوجون سبيلاً بأنها حالة (جيم)، أي شديدة التردي، بلغ ترديها الدرك

---

١ - بهاء الدين رمضان : كتاب النبوءات، ص ١١ ، ط ١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مارس ١٩٩٥م.
٢ - حسن طلب: آية جيم ، ص٨٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩١م.

الثالث في قاع الهبوط . وهو من المعاني الدقيقة التي قصد إليها الشاعر في شفرته أو رسالته الضمنية من وراء الديوان .

فتكرار الحرف من بنية الكلمة، يجدر بالشاعر أن لا يركن إليه إلا إذا كان يمتلك رسالة ما يريد توصيلها إلى المتلقي عن طريق غير مباشر من خلال النص، وهو ذو قيم دلالية منها الصوفية كما هو الحال عند بهاء رمضان، ومنها الاجتماعية كما هو الحال عند حسن طلب .

ب – **تكرار حرف ذي وظيفة مستقلة**؛ وليس من بنية الكلمة الملحق بها، ومثله قول بدر شاكر السياب (١٩٢٦ – ١٩٦٤م):

بلا انتهاء
كالدم المراق
كالجياع
كالحب
كالأطفال
كالموتى
هو المطر![1].

ومنه تكرار ياء المتكلم في شعر عصام المدمري :

(حناني ../ ديني ../ أنيني ../ عادي ../ ثمودي ..)

فهذا النوع من التكرار يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية، ينبعث من نسيج الخطاب لإثارة الطاقات الإيحائية له وتفجير إمكاناته العميقة، وقد ذكرت السيدة نازك

١ - بدر شاكر السياب : أنشودة المطر، ص ٧٤ ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

الملائكة هذا القسم وقالت: إنه "نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث"[1].

(٢) تكرار الكلمة المفردة :

تكرار الكلمة الواحدة لون شائع في شعرنا المعاصر، "يتكئ إليه– أحياناً– صغار الشعراء في محاولاتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل أنت، وتعالي، وهنا.. ونحوها، ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعوّل في مثله لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإن كان مبتذلاً رديئاً، سقطت القصيدة، وإلا أضاف لها التكرار عمقاً ونجاحاً وقيمة"[2]، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر محمد الدميني(١٩٥٨م –):

مثلما ينسكب الماء على حب هرم
مثلما يستنفر الجندي أسماء الغزاة
مثلما السائر في خلوته
مثلما طير يغني لمطر
ها أنا أنفض عن عمري غباره .

فقد استدعى مدلول لفظ الغبار ذلك النثار المتطاير الذي جسده تكرار لفظة مثلما؛ ومن تكرار الكلمة المفردة نأخذ مثالاً من الجيل الأحدث، من قصيدة "مكاشفة الحروف" للشاعر بهاء الدين رمضان، التي يقول فيها:

---

١ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣٩ .
٢ ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٣١ .

حرف ينام على الجحيم
غزالة من طين
والنقط انفجار
فاقتبس .. .. .. ناراً ، من النار ..
اقتبس .. .. .. حرفاً ، من الحرف ..
اقتبس .. .. .. ألفاً ، من الألف ..
اقتبس .. .. .. ياءً من الياء ..
انفجر بالشعر ...[1].

هذا اللون من التكرار يبلغ ذروة فنيته، وتعظم قيمته إذا جاء في صيغة الأمر ، فقد أحدثت أفعال الأمر – إضافة إلى موسيقية بحر الكامل – نوعاً من الحماسة ذات العمق الصوفي الشفيف[2]، وبخاصة أن لفظ (اقتبس) مع لفظ (النار) يحيل إلى الموسوية.

(٣) تكرار العبارة :

ينقسم هذا الجزء إلى أربعة أشكال، وتعد هذه الأشكال من قبيل الأشكال النحوية البلاغية، التي تؤثر على تنظيم القيم الدلالية للخطاب الشعري، ونوجز هذه الأشكال التي تنضوي تحت ظُلَّة هذا الجدول من تكرار البنية النصية فيما يلي :

أ – تكرار الاستهلال Anaphora ، ويتمثل في تكرار بعض الصيغ أو الكلمات في مطالع الأبيات أو الفقرات، ويمكن التمثيل

---

١ - بهاء الدين رمضان : كتاب النبوءات، ص ١٢ .
٢ - راجع ما كتبناه حول الصوفية عند الشاعر بهاء الدين رمضان في : تحولات القصيدة ومغامرة الكشف، ص ٤٥، مجلة الشعر، العدد ٦٣، السنة ١٦، القاهرة – يوليو ١٩٩١م.

لها من الشعر العربي القديم بالنموذج الشهير (قربا مربط النعامة مني)، الذي يتكرر في مطلع متوالية شعرية طويلة[1]؛ ومثاله في الشعر الحديث قول الشاعر إبراهيم نصر اللّه (١٩٥٤م –) في قصيدته "المطر في الداخل":

مطر نازف خارج النافذة ..

.. .. ..

مطر نازف داخل النافذة ..

بين قطرة قمح وقطرة موت

يفتش عن أي شيء يجمع بينهما

مطر نازف خارج النافذة

مطر نازف

مطر نازف

مطر .. .. .. [2].

هذه الظاهرة نجدها عند عدد من الشعراء المحدثين، من بينهم السياب في قصيدته (الأسلحة والأطفال)، حيث كرر جملة الاستهلال "عصافير أم صبية تمرح"، خمس مرات في تضاعيف القصيدة[3].

---

١ - فضل، بلاغة الخطاب، ص ٢١٣؛ وانظر: غيورغي غاتشيف: الوعي والفن، ص ٧٨، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة/ ١٤٦، الكويت ١٩٩٠م.

٢ - إبراهيم نصر الله: الخيول على مشارف المدينة، (ص ٤٧)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠م.

٣ - السياب، أنشودة المطر، (ص: ١٠٥، و: ١٠٨ مرتان، و: ١٠٩، و ١٢٣).

ب – تكرار الخاتمة Epiphora : هذا النوع يسمى في البلاغة الأسلوبية بتشابه الأطراف[1]، وهو أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروي ، وقد اطرد استخدام هذا الأسلوب في القرآن الكريم، كقوله تعالى: (وما كان الناس إلا أمة واحدة فاختلفوا ولولا كلمة سبقت من ربك لقضي بينهم فيما كانوا فيه يختلفون)[2]، وقوله: (وما كان اللّه ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون)[3]، ويضم هذا القسم تكرار مطلع الجملة في نهايتها ، كما يضم كذلك تكرار جملة الختام أو انتقاء جملة من تضاعيف النص لاستخدامها خاتمة له؛ ويمكننا تقسيم هذا النوع من التكرار إلى ثلاثة جداول، هي:

الأول: تشابه طرفي القصيدة

وهو أن تتكرر جملة المطلع في الخاتمة، ومثاله جملة " صباح جميل "، التي ابتدأ بها واختتم بها ، الشاعر إبراهيم نصر اللّه ، قصيدة له تحمل العنوان نفسه، ومن أمثلة ذلك أيضاً عبارة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥م –) :

طلل الوقت ، والطيور عليه

وقع

شجر ليس في المكان ... [4].

---

١ - ويسمى (الإرصاد)، و(التسهيم) أيضاً؛ انظر؛ فضل، بلاغة الخطاب، (ص ٢١٣).

٢ - سورة يونس، الآية ١٠ .

٣ - سورة العنكبوت ، الآية ٤٠ .

٤ - حجازي، طلل الوقت، (ص ٨ – ١٤)، مجلة إبداع، أغسطس ١٩٩١م؛ وتجدر هنا ملاحظة البنية الموسيقية للقصيدة إذ تنتمي إلى البحر الخفيف، وهو مركب استطاع الشاعر تطويعه واستخدامه في شعر التفعيلة، وهو من الأساليب الرائدة لأحمد عبد المعطي حجازي.

وقد تكررت هذه العبارة نفسها في نهاية القصيدة، كما تكررت جملة الشاعر محمد القيسي (١٩٤٥م –) :

وصحبت إلى بيتي الليل ونادمت فقيدي[١].

في نهاية قصيدته سبع ليال بتمام أهلتها، على نحو ما وردت عليه في بدايتها .

الثاني : إعادة جملة الختام نفسها في تكرار متلاحق ؛ ومن أمثلة هذا النمط قول الشاعر جودت فخر الدين (١٩٥٣م –) في قصيدته (أعلمكن الحرف والكتابة):

أتعلم منكن حتى يكف الكلام

ويهمي الندى

أتعلم منكن حتى يكف الكلام

ويهمي الندى[٢].

ونلاحظ تكرار هذا النمط في كثير من قصائد فخر الدين، التي من بينها قصيدته "احذروا موتنا في الجنوب"، التي تنتهي على النحو الآتي :

فاحذروا موتنا في الجنوب

احذروا موتنا في الجنوب[٣].

وهو النمط نفسه الذي يستخدمه الشاعر إبراهيم نصر اللّه في قصيدته "الانتشار باتجاه الوطن"، فيقول:

---

١ - محمد القيسي: سبع ليال..(ص: ١٠٥– ١٠٨)، إبداع، يناير ١٩٩٢م، وانظر: غاتشيف، الوعي والفن، (ص: ٧٨).

٢ - جودت فخر الدين ، أقصر عن حبك، ص ١٢٧ ، بيروت ، دار الآداب ١٩٧٩م.

٣ - جودت فخر الدين ، أقصر عن حبك، ص ٣٢ .

إنه النهر ملتصق بالضلوع

إنه النهر ملتصق بالضلوع[1].

الثالث : هذا النمط يتمثل في انتخاب عبارة من متن النص لكي تكون خاتمة له؛ ومن أمثلة ذلك خاتمة قصيدة " اليمامة والنهر" للشاعر أحمد الحوتي (١٩٤٥ – ١٩٩٧م)، التي اختتمها بقوله:

ضدان ... / متداخلان – أنا وأنت –

وغارقان ...

وغارقان[2].

فهذه العبارة منتخبة من داخل القصيدة نفسها بإضافة لفظ وغارقان الثانية[3].

ج – تكرار في صلب النص (المتن):

وهو نوع من التكرار العباري، عادة، ومن أمثلة ذلك تكرار جملة "ويعدو إلى البحر" في المقطع الثاني من قصيدة الانتشار باتجاه الوطن للشاعر إبراهيم نصر اللّه، حيث يقول :

نتحلق حول الحديث المسافر في الذكريات

ويلتصق الليل بالوقت ، والقلب يهمس لي

إنه الموت كالليل ملتصق بالضلوع

ويعدو إلى البحر ... يعدو إلى البحر

ثم يفتش عن صوت عصفورة في الإذاعة

ثم يعدو إلى البحر .. يعدو إلى البحر ..

---

١ - نصر الله ، الخيول على مشارف المدينة، ص ٣٣ .

٢ - أحمد الحوتي ، اليمامة والنهر ، ص ٥١ ، القاهرة ، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣م .

٣ - أحمد الحوتي ، اليمامة والنهر ، ص ٥٠ .

أرنو إلى جثتي في السراب وعثمان – هذا اسمه–
راكض باتجاه البلاد
والبحر يغرق في جسد يتورد بالأغنيات[1].

ومن أمثلة هذا النمط، في قصيدة أنشودة المطر للسياب، ما نجده من تكرار مقطع صغير في تضاعيف قصيدته من وقت لآخر؛ فيقول :

أصيح: " يا خليج .. يا خليج ..
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ..!!".
فيرجع الصدى ؛ كأنه النشيج !
" يا خليج .. يا واهب المحار والردى ..!!"[2].

وقد كرر السياب في القصيدة نفسها مقطعاً آخر يقول فيه :

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر .. ، مطر .. ، مطر .. ..
في كل قطرة من المطر ..
حمراء ، أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
هي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي .. واهب الحياة[3].

---

١ - نصر الله ، الخيول على مشارف المدينة، ص ٣٢ .
٢ - السياب، أنشودة المطر، ص ٧٤، وص : ٧٦ .
٣ - السياب، أنشودة المطر، ص ٧٥، وص : ٧٦ .

وأود أن أشير هنا إلى أن السيدة نازك الملائكة عدت تكرار العبارة من الفنيات القليلة في شعرنا المعاصر، وأن نماذجه تكثر في الشعر الجاهلي[1]، على خلاف ما نراه اليوم؛ كما أشير أيضاً إلى أنني قسمت تكرار العبارة إلى ثلاثة أقسام :

١ - تكرار الاستهلال.

٢ - تكرار الصلب (المتن).

٣ - تكرار الخاتمة .

وثمة موطن رابع نشير إليه ونحدده فيما يلي ، وكما هو واضح من هذا التقسيم، عنينا فيه بموطن التكرار ومكانه ولم نلتفت إلى الجملة طولاً أو قصراً، وهو ما تخلفنا فيه عن أنماط السيدة نازك الملائكة، التي ميزت بين تكرار العبارة، وتكرار بيت كامل، وتكرار مقطع[2]، وقد وضعت أمامي خيارين ، إما أن أسير على ضوء التقسيم التقليدي للكلام [كلمة / جملة / عبارات ...]؛ أو أتخذ من التقسيم الحديث المستخدم في علم الأسلوب، متكأ لبحثي، وهذا التقسيم هو : [حرف / كلمة / تركيب لفظي (مثل : يمنحني)/ جملة / متتالية / نص ..]؛ لكنني فضلت أن أسير وفق المنهج التقليدي، وهذا المنهج لم يجعلني بحاجة إلى تقسيم التكرار العباري، على نحو ما قامت به السيدة نازك الملائكة، ولأنني أدرس هذه الظاهرة – والظواهر الأخرى – في إطار شعر التفعيلة، مما يجعلني في غير حاجة إلى نوع من التكرار مثل تكرار البيت مثلاً[3].

---

١ - انظر ؛ نازك الملائكة : قضايا الشعر ، ص ٢٣٣ .

٢ - نازك الملائكة : قضايا الشعر ، ص ٢٣٣ – ٢٣٤ – ٢٣٦ .

٣ - انظر ؛ نازك الملائكة : قضايا الشعر ، ص ٢٣٤ .

د – تكرار التعداد :

النوع الرابع من أنواع التكرار العباري في تقسيمنا له ، هو تكرار التعداد، ويقابل في البلاغة العربية ما يسمى باستيفاء الأقسام، ويتمثل في تنظيم عناصر مختلفة تقدم هيكلاً مغلقاً، وعادة ما يستخدم هذا الشكل لتجميع ما تفرق ذكره من قبل ، ويكتسب أهمية كبيرة، في الخطاب الشعري، لا تنبع من طبيعته الفكرية، بقدر ما تعد تحقيقاً لعنصر التعالق في ختام المقطوعة الشعرية للوحدات المبثوثة خلالها ؛ وقد رصد النقاد نوعين من هذا الشكل[1]، يميزان مرحلتين مختلفتين في التاريخ الشعري:

إحداهما : مرحلة التعداد المتدرج ، وهي التي كانت شاسعة في الآداب الكلاسيكية .

الثانية : مرحلة التعداد الفوضوي، وهي السائدة في مذاهب الشعر الحديث .

وقد رأينا أن نغض الدرس عن هذا القسم من التكرار العباري لأنه يحتاج في التمثيل له إلى قصائد كاملة، مع تحليلات أسلوبية مطولة عنها ، الأمر الذي لا يتسع له المقام هنا؛ وبهذا ينتهي عرضنا للقسم الثاني من التكرار وهو تكرار البنية ، ويتبقى من أنواع التكرار نوعان التكرار الشكلي للبنية، وهو المسمى في علوم البلاغة بالجناس، ثم التفويف ، وهو أيضاً تكرار شكلي ، إذ يعتمد على تكرار الهيكل النحوي للعبارات، وقد اهتم الشعر الحديث بالنوع الثاني منهما، بينما أهمل الأول فظل وجوده في الشعر الحديث مجرد مثل فردية .

---

١ ـ فضل ، بلاغة الخطاب ، ص ٢١٤ .

ثالثاً : تكرار شكلي للبنية (وهو الجناس)

ولا يدخل معنا هنا من أقسام الجناس غير الجناس المركب، وهو ما كان أحد لفظيه مركباً والآخر مفرداً، وله ثلاث صور :

الصورة الأولى : المرفو ؛ وهو ما كان أحد لفظيه مفرداً والآخر مركباً من كلمة وجزء كلمة مثل قول الشاعر :

والمكر – مهما استطعت – لا تأته .:. لتقتني السؤدد والمكرمةْ

الصورة الثانية : المتشابه؛ وهو ما كان أحد اللفظين مفرداً والآخر مركباً من كلمتين ، وهما مختلفتان في الكتابة ، مثل :

لا تعرضن على الرواة قصيدة .:. ما لم تبالغ بعد في تهذيبها

فمتى عرضت الشعر غير مهذب .:. عدوه منك وساوساً تهذي بها[1].

فالجناس ظاهرة مهمة من أهم الأشكال الصوتية غير العروضية التي تنجم عن تكرار الأصوات في الخطاب الأدبي على نحو مخصوص، فالجناس بأنواع المتعددة، من تامة وناقصة وزائدة ولاحقة، يتمثل – كما هو معروف – في تكرار الملامح الصوتية ذاتها في كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة في الكثافة ؛ وغالباً ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير عنه، حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة؛ كما نجد الجناس الناقص ، ويتمثل في ظهور كلمات مختلفة، لكنها ذات نسيج صوتي متشابه على الرغم من معانيها المتغايرة، وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتاب الذين يتلاعبون بالتصورات ، ويعتمدون على المهارة اللغوية[2].

---

١ - ابن رشيق ، العمدة، ١ / ٣٢١ – ٢٣٢ .

٢ - فضل ، بلاغة الخطاب ، ص ٢١٠ – ٢١١ .

ويعثر الباحث في كتب البلاغة العربية - وبخاصة في باب الأشكال والأنماط البديعية منها - على كثير من ألوان التجانس الذي يؤدي إليه التلاعب المحبب بالعلاقة الصوتية بين الدوال ، حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة؛ فتتكرر الكلمة بمعان مختلفة وتكرر كاملة مرة ، ومكونة من أجزاء ينتمي بعضها لكلمات متجاورة مرة أخرى، إلى غير ذلك من أنواع التجنيس ، ونكتفي من هذا النوع بالعرض المنهجي السابق، دون ترصد أمثلته في الشعر الحديث لأنه على وروده ووجوده لا يمثل ظاهرة .

رابعاً : تكرار التفويف

هذا نوع من التكرار الشكلي/ الهيكلي للبنية النحوية، ويعني تكرار الأنماط النحوية في مجموعة من الجمل المتتالية، أو بحسب عبارة الخطيب القزويني (٦٦٦– ٧٣٩هـ): "أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها"[١]، وهو ما سماه ابن سنان الخفاجي (٤٢٣- ٤٦٦هـ)، وأبو هلال العسكري وغيرهما (الترصيع)، وعرفوه بأنه أسلوب يتوخى فيه تعبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التعريف، وقد امتدحه البلاغيون على ألا يتواتر[٢]، وهم هنا قد أطلقوا له الطاقة الموسيقية كاملة لاستغلال أقصى درجاتها فلم يحصروه في السجع وحسب، بل كل أحرف قادرة على إكساب رنين متوازن تصلح للترصيع، وقد عد ابن سينا الترصيع من الحيل

١ - القزويني : الإيضاح ، ٢ / ٤٩١ ؛ و : فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٢١٣ .
٢ - السحرتي : النقد الأدبي، ص ٧٥ .

الشعرية، ضمن ثلاث حيل تقع في اللفظ وجميعها مردودة إلى نسب بين الأجزاء، وسماه المرصع[1]، والتفويف، وهو تقسيم المتوالية إلى جمل متوازية تخضع كلها لقالب نحوي ثابت.

ومن أمثلته في الشعر القديم قول أبي الملثم يرثي صخر الغي :

حامي الحقيقة/نسال الوديقة/معـ ـتاق الوسيقة/جلد غير ثنيان

رَبّاءُ مَرقَبَةٍ / مَنّاعُ مَغلَبَةٍ / رَكّابُ سَلهَبَةٍ / قَطّاعُ أَقرانِ

هبّاطُ أَودِيَةٍ / حَمّالُ أَلوِيَةٍ / شَهّادُ أَندِيَةٍ / سَرحانُ فِتيانِ[2].

ومن أمثلته في الشعر المعاصر قول سلام كاظم في قصيدته تفاحة العنقاء :

كتابه أن ينحني .. ..

لغربة المكان في المكان

لغربة الزمان في الزمان

لغربة الأحزان في الأحزان

لغربة الإنسان في الإنسان

لغربة العرب .. .. [3].

ومن أمثلته قول السياب :

ولكن مرت الأعوام

بلا مطر .. ولو قطرة

بلا زهر .. ولو زهرة[4].

---

١ - شكري محمد عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٩٨ .

٢ - ابن رشيق : العمدة، ٢ / ٢٦ – ٢٧ ؛ والعسكري : كتاب الصناعتين، ص ٤١٧ .

٣ - سلام كاظم : دخان المنزل، ص ٢٠ .

٤ - السياب : أنشودة المطر ، ص ٨٠ .

الحشد

يقال في اللغة: حشدوا اجتمعوا؛ وبابه ضرب، وكذا احتشدوا، وفي الصحاح حشد من الناس بوزن فَلْس؛ أي جماعة، وأصله المصدر.

والحشد – في مفهومنا – هو مجموعة من المقدمات المتتالية التي هدفها التوصل لنتيجة ما، ويكون في القصيدة الحديثة على هيئة مبررات متلاحقة، أو مجموعة من الجمل الإخبارية التي تنتهي بنتيجة، هذه النتيجة إما أن تجيء تراتبية أي مبنية بحسب مقدمات هي نتيجة منطقية لتلك المقدمات؛ أو انقلابية والنتيجة الانقلابية هي تلك النتيجة التي تأتي على خلاف التوقعات بشكل غير محتمل منطقياً، بالنظر إلى المقدمات المطروحة، وتسمى (إجرامات).

أولاً : الحشد التراتبي

في حالة الحشد التراتبي تكثر في القصيدة أو المقطع: الدوال المترابطة بنائياً أو معجمياً أو نفسياً، وهذا الترابط يفرض سلطته على كل أجزاء المنطقة المحتشدة، سواء أكانت سلطته هذه سلطة نحوية (وتكون في حشد إعادة التفصيل بعد

الإجمال)؛ أم سلطة دلالية (وتكون غالباً في حشد البحث عن نتائج).

(١) روابط ذات سلطة نحوية :

ويكون للنحو في تلك الروابط سلطة مباشرة أو ضمنية ، مع الأخذ في الحسبان أن النحو هو التركيب اللغوي على حسب العلاقات القاعدية، ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة زكية مال اللّه (١٩٥٩م –) :

ثلاثة : أنا وأنت والقمر[١].

ومثل هذا الجدول من الجداول السلطوية للترابط شائع جداً، وبخاصة لأنه يؤدى تحت ظلته توصيف الحالات ، وذكر التقسيم، وتفصيل الإجمال ، واستطراد التداعي .. إلخ، وهذه من أهم أجزاء العملية الشعرية، أو الصنعة الشعرية التي تضفي على الإبداع جمالياته الخاصة؛ تقول زكية مال اللّه :

تستقرئني بلقيس : لم عدت ؟.
عيناك تطيل التحديق .. / شفتاك تبوح ..
وبين الفيئين ../ جبال من ملح تمتد[٢].

ويندرج تحت هذا القسم أيضاً التفسير وطرح المعرفة بعد السؤال، الذي هو أصل الوعي ومطلع الإدراك، ذاك الذي يعني البحث والاستكشاف والارتياد والتنقيب عن المعرفة، التي هي سر أسرار الحالة، ومن أمثلة ذلك قول سلام كاظم :

---

١ - زكية مال الله : في عينيك يورق البنفسج، ص ٢٠، القاهرة ١٩٩٠م.
٢ - زكية مال الله : على شفا حفرة من البوح، ص ٦٣، دار حسان عطوان للإعلام والنشر، دمشق ١٩٩٣م.

كيف يفسر خوف (الإبراهيم) ؟

/ كآبة هذا الحوذي الأشيب ؟!

كيف أفسر هاتين العينين الخاويتين ؟.

كل صحاري اللّه تقود إلى الغابة ..ن والغابة خوف ومطر ..

كل الغابات تقود إلى الريح ...

والريح تقود (الإبراهيم) إلى العسكر

والعسكر يقتادون (الإبراهيم) إلى الصحراء ..

بزي (عظيم) ... يصلبه البربر[1].

إنه يفسر خوف إبراهيم وكآبته وخواء عينيه حزناً، بهذا التسلسل الفني الذي ينتهي إلى صلب إبراهيم في أرضه، فصحاري اللّه تقود إلى الغابة، والغابات عادة تقود إلى الريح والريح تسلم إبراهيم إلى العسكر الذين يقتادونه إلى الصحراء (والصحراء: صحراء اللّه)، متاهة محدقة بالغريب المغبون، الذي لم يزل يلبس حلة التفوق التي تفصل بينه وبين البربر الذين اقتادوه للمتاهة ، وهنا مكمن تقويض كل أسباب الخوف والغربة؛ لكن الشاعر يعقب بعد ذلك بأن هذا العظيم قد صلبه البربر، فهو غريب مقهور في وطنه، خائف في مأمنه، وقد ساهم ابتعاثه لشخصية إبراهيم وما لها من تراث خاص عند العرب ليضيف إلى بلاغة الحشد ههنا ، قوة وعمقاً ، فبعث شخصيات من الماضي، وإسقاطها على الحاضر يوجد ربطاً مباشراً مع حقب تاريخية، ويعطي شعوراً بالتقدم المستمر من الماضي إلى الحاضر

---

١ - سلام كاظم : دخان المنزل ، ص ٢٠٠ – ٢٠١ .

إلى المستقبل، ومن شأن هذا التقدم أن يوجه التجربة، ويدل على إمكانية حصول التجربة نفسها، إضافة إلى المكونات التجريبية الجديدة التي يضيفها الشاعر[1]؛ ومن أمثلة هذا النوع من الحشد ما يسمى حشد التوصيف والتقرير ، ومنه قول عصام المدمري (١٩٥١م – ٢٠١٣م):

لقد كان منذ زمان طويل هنا قوم نوح
وكان نبياً ... وكانت له دعوة مستجابة[2].

فيحشد عصام المدمري كل هذه المعطوفات التفسيرية لتحديد، أو لإضاءة مناطق معينة في شخصية نوح عليه السلام ، ونوح نفسه من خلال مقارنة قومه بهم والعكس؛ ومنه حشد التقسيم ، مثل قول الشاعر اللبناني جودت فخر الدين :

مجدتك يا شجر الحقد المتكاثف حول القلب
توزعني حبان ؛ الأول : يجرح ..
والثاني : لا يحيا إلا في أكناف الجرح[3].

فالشاعر يسبب إعلاؤه لشأن شجر الحقد المتكاثف حول قلبه بأنه قد تجاذبه حبان ؛ الأول يقدم فعلاً ، والآخر يدخل الفعل ويمارسه ، ويعيش في ظله .

---

1 - Salma Khadra Jayyusi; Contemporary Arabic Poetry: Vision and Attitudes, Studies Modern Arabic Literature R. C. Ostele, (ed) London: A. & PH. 1975, P. 56.

٢ - عصام المدمري : صراع، ص ٤٩ ، مجلة الشعر، العدد ٦٣ ؛ ضمن ملف : الحركة الشعرية في سوهاج بين تحولات القصيدة ومغامرة الكشف .

٣ - فخر الدين : أقصر عن حبك، ص ١١١ .

(٢) روابط ذات سلطة دلالية :

وهو حشد البحث عن نتائج؛ وعلى الرغم من أن هذا النوع من الحشد كثير شائع، إلا أن كونه يرد من غير قصد - غالباً - جعل نماذجه محددة عند كل شاعر على حدة، فهو وإن كان ظاهرة في الشعر الحديث، إلا أن معظم شعراء القصيدة الحديثة لا يعرفون عنه شيئاً حتى في حالات استخدامهم لها، ومن أمثلة الحشد الفني ذي السلطة الدلالية للروابط قول الشاعر رفعت سلام (١٩٥١م -):

صرخة / تحط – في الصباح – فوق شباكي
أهشها / تحط فوق قلبي
أقول : حان موعدي المرير[١].

فهو يرصد منازل الحزن قبل أن يمتلك مركز عواطفه ، وقبل أن يعلن الشاعر استسلامه له مستخدماً إحدى مفردات الفجيعة والحزن وأقواها فعلاً وظهوراً وتأثيراً : الصرحة ؛ ومن الشعراء الذين اتكأوا على الحشد بوصفه ظاهرة جمالية الشاعر عصام المدمري الذي تتجلى في شعره هذه الظاهرة بوضوح في نماذج مجموعته (أشواق الكلمة)، فهو مثلاً يقول :

مجوني ../ جنوني ../ فصامي ../
وعربي ../ وعريي ../
حضارة نيلي ../ معابد قومي ../
طاووس عقلي ../
أنادي عليَّ ..

---

١ - رفعت سلام : إنها تومئ لي ، ص ٥ ، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م .

فالنتيجة التي يهدف الحشد للوصول إليها هنا ضمنية غير معلنة، وإن كانت واضحة تماماً بوصفها رسالة ذات عمق معرفي مشار إليه، هذه الرسالة هي التشتت والشعور بالضياع والبحث عن الذات .

وممن اهتم بالحشد الشاعر عبد الكريم الناعم (١٩٣٥م –) الذي يقول :

و / ها أنا / ما زلت منذ أقفر الصباح /
حاملاً متاعبي الزهراء
لهفتي ... جراح عمري الكئيب ... غربتي ..
فاستقبليني يا حبيبتي
من قبل أن تختطفني بوابة المضيق[1].

فإقفار الصباح جدبه من ثمره، وثمر الصباح الضوء، وهو ما يبرر تصديره للقنديل بوصفه أول أفراد الحشد الاسترضائي من الشاعر للمحبوبة، إذ يحمل قنديلاً ومتاعب مضيئة ولهفة وجراحاً وغربة، إلى حبيبته مرفأ نجاته من همومه واغترابه، وقد اعتنى الشاعر عبد الكريم الناعم – دون قصد – بالحشد ، أو لعله فقط أغراه ذلك النوع الذي يحمل القارئ على الإيمان بنتيجة يقصد إليها الشاعر ، يقول عبد الكريم الناعم :

لتمطر السماء قبائل في السهول،
شريدة تطوف في الجبال ،
في الشعاب،

١ - عبد الكريم الناعم : الرحيل والصوت البدوي، ص ٣٩ – ٤٠ ، مؤسسات بن عبد الله ، تونس ١٩٧٥م ؛ يذهب بعض علماء اللغة إلى أن هاء التنبيه (ها) تدخل على الضمير بشرط أن يكون مخبراً عنه باسم الإشارة .

حيث يزحف المساء،
قبائلاً تنام في الذرا
لعلها ترى وجه الإله في الزهور وهي تنعتق ..
من بذرة الكمون ..[1].

الشاعر هنا يبحث عن فعل فاعل ، عن سماء تمطر شعباً مشرداً، والشعب يطوف ، طوافه يكشف له آثار اللّه وعظيم صنعه وخص من خلقه الزهر الذي ينعتق من بذرة الكمون الذي يشبه القبائل التي انعتقت من كمون الموطن فراحت تجول حرة في السهول، والشعاب والجبال .. إلخ .

ومن أنماط الحشد عند عبد الكريم الناعم ما جاء مغلفاً لتجربة إنسانية وجدانية مؤثرة يعرضها في المقطع الثاني من قصيدته أغنيات مسافر مسلوب :

يا طفلي الأشل ../
يوم مت لم أخف من طارق الحزن
وكنت صالبي ، وجمري العتيق ../
همي الذي يعيش داخلي
فأنت يا بني لم تمت ؛
لأنك الذي يطل حين تغرق المدن[2].

هناك نمط آخر من أنماط الحشد يرصد تاريخاً لحالة ينتهي بها الشاعر إلى استلاب واقعها، ومثال هذا النوع قول الشاعر صلاح عبد الصبور، وفي قصيدته إجمال القصة :

---

١ - الناعم : الرحيل والصوت البدوي، ص ٤٤ .
٢ - الناعم : الرحيل والصوت البدوي، ص ٧٤ – ٧٥ .

كانت تدعوني بالرجل الرملي /
وأناديها بالسيدة الخضراء
وتلاقينا في زمني الشفقي
وتنادينا في مرح طفلي ../
وتعارفنا في استحياء
وتحسس كل منا – مبهوراً – ألوان الآخر /
وتقاسمنا الأسماء
وتفرقنا ../
لا تسألني : ماذا يحدث للأشياء إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوي في الصوت المفرغ[1].

فتكرار الواو العاطفة هنا يهيئ الحالة للاحتشاد في سبيل تجسيد أثر نفسي مقصود يشبه تماماً ما يتركه تكرار يا التي هي للنداء في قول السياب :

يا أنت ...
يا قطرات
يا دم
يا نقود .. يا ريح
يا إبراً تخيط لي الشراع[2].

بينما تخالف حالة عبد الصبور حالة أخرى لعبد الكريم الناعم الذي يخشى أن تعرف أشياؤه نفسها فتنفصل عن تبعيتها له :

---

١ - صلاح عبد الصبور، الإبحار في الذاكرة، ص ٧٧ .
٢ - السياب : أنشودة المطر، ص ٤٨ .

من ألف عام لم أنم ../
أخاف أن أنام
فيسرق الكرى انتشائي الطفلي /
من محاجر الرؤى،
وتعرف الأشياء نفسها،
فتنفصل ويصبح السقوط كالأمل[1].

وقد يقوم توالي صيغة المضارع دون عاطف بوظيفة الحشد الذي يهيئ للحظة عالية من لحظات الصياغة الدرامية للوجدان حيث تقوم الصور فيها على قدر كبير من التركيز والاختزال[2]، ومن أمثلته قول الشاعر بهاء الدين رمضان :

هو العشق مبتدئ من دمي ../
ساكن فيَّ
يركض ... ينبض ... يخفض للنور ...
يضرب في سرة الكأس ../ صحو الطريق إلى الله ...
والشعر ... وامرأة في بحار التهجد ...
والسالكين ..
فيشعل في قلبه جمرة للذي يبتغي ...
والذي تبتغين ..
ويبدع في الجسد المستهام /
انكسار التجلي[3].

---

١ - الناعم: الرحيل والصوت البدوي، ص ١٧ .
٢ - د. محمد حمدون : ظواهر لغوية في الشعر المعاصر، ص : ١٧٨، مجلة المنهل، مج ٥٤ ، العدد ٥٠٤ ، جدة – شوال / ذو القعدة ١٤١٣هـ .
٣ - بهاء الدين رمضان : كتاب النبوءات، ص ٧١ – ٧٢ .

بـدأ الشـاعر بتعريـف مكـاني للعشـق ، ثم ثـنى بوصـف حركـي يستمد عمقاً إضـافياً مـن عنـوان القصـيدة تأهـب للعشـق[1]، فهذا الـذي يقدمـه لنـا لـيس عشـقاً وإنمـا محاولـة لـه، وتأهـب للـدخول في حالتـه، هـذا التوصـيف الحركـي مـرتبط بالوجـدان وملبس بـالنفس المنتجـة لتتاليـه؛ فجـاءت الأفعـال (يـركض / ينـبض / يخفـض / يضـرب ..) – وحسـب – مشـتركة في دلالـة عامة ، ومنفصلة في دلالات جزئية خاصة، فلكل فعل مـذكور، أو مقصـى من ظاهرة المشهد الشعري، من خلال نقاط حذف مثبتة بعد " يركض "، و" ينبض"، و"يخفض"، التي تشير إلى مشاركة عدد لا نهائي من الأفعال التي تثري النص وتشارك في بنية مضـمونه المثـالي، فلكـل فعـل مكانـه ودوره في الـنص وفي تجسـيد منـاخ التجلـي، إضـافة إلى أن اجتمـاع هـذه الجوقـة مـن الأفعـال تـبرز المفارقة العجيبة بين الإقرار – بداءة – بسكونه؛ ثم تأتي الفـاء في (فيشعل)، وهي سببية، لتطرح نتيجة تكتسب منطقيتـها مـن الهيكل الشعري والمقدمات المطروحة، حـتى لـو كانـت النتيجـة غـير منطقيـة في العـرف الجـدلي، فبينمـا تقـدم صـورة لتجلـي العشـق المنطلـق مـن دم العاشـق إلا أن هـذا العشـق المتجلـي نفسه، هو الذي يشعل في قلب عاشـقه نـاره المشـتعلة، وتكـرار المضمون هنا، مضاعفة لبنية المعرفة وتأكيـد لهـا، ويبـدع هـذا العشق المتجلي انكسـار تجلـي العاشـق؛ كـل ذلـك يبلـور فكـرة نقديـة وسـمـة فنيـة، تتسـم بهـا لغـة الشـاعر ، وقـد تبـدو في مظهرهـا حالـة صـوفية عاديـة، لكنـها تظـل غـير مسـبوقة

١ - انظر للكاتب مقالة : تحولات القصيدة، مجلة الشعر، ص ٤٥، العدد ٦٣ .

بوصفها أسلوباً للحياة في بيئة النص الشعري من خلال ما يسمى (فعل النص / فعل التجربة)[1]، وينطوي النص المجتزأ من القصيدة المشار إليها على ثلاثة أنواع من الحشد :

أولاً : في شكله الكلي يمثل حشد المقدمات والنتائج .

ثانياً : في نصفه الأول يمثل حشد التوصيف من خلال استخدام الشاعر لأفعال المضارعة المتتالية .

ثالثاً : في جزئه الأخير :

صحو الطريق إلى اللّه ... والشعر ...

وامرأة في بحار التهجد ، والسالكين ..

تتالي حروف العطف يعيدنا إلى النوع الذي تحدثنا عنه عند تعرضنا لقصيدة عبد الصبور (إجمال القصة).

ثانياً : الحشد الانقلابي

هو ذلك الحشد الذي تأتي نتيجته على خلاف التوقعات بشكل غير محتمل منطقياً، أو تأتي منطقية بشكل بدهي لدرجة تكاد تنحيه عن دائرة التوقعات، ويسمى هذا النوع (إبجرامات Epigrammatic).

---

١ - انظر؛ للكاتب ، مقالة : تحولات القصيدة ، مجلة الشعر، ص ٤٥ ، العدد ٦٣ .

والإجرامات في الدراسات النقدية المحدثة هي تلك الأنواع من الحشد المتمثلة في تقديم مبررات من شأنها أن توصل إلى نتيجة ربما مبهمة، أو على الأقل عادية، لكن ما يحدث هو الوصول إلى نتائج غريبة تماماً، إما لغرابتها فعلاً، أو لفرط بداهتها؛ مثل:

هم يغلقون النوافذ ../
دائماً ..
يغلقون النوافذ ..
لأن النوافذ مفتوحة للطريق ..

ومثله :

حتماً ..؛
سينزل في المحطة القادمة ..
لأنه .. ..
وصل[1].

وقد اهتم بهذا النوع من أنواع التشكيل الفني للدلالة ، الشاعر الدكتور عز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧م) في مجموعة قصائد قصيرة نشرتها مجلة إبداع ، منجمة على ثمانية أجزاء[2]، إلا أننا لمسنا في مواطن كثيرة من قصائد مجموعته تلك، فتور الحس الانقلابي أحياناً، وأحياناً أخرى افتعال الشاعر لهذا الحس، ومن إجراماته الحشد الانقلابي ، قوله :

---

١ - من شعر الكاتب .
٢ - كان آخرها " إبجرامات / ٨ " ، مجلة إبداع ، السنة الثامنة، العدد ٩ / ١٠ – سبتمبر / أكتوبر ١٩٩٠م، ص ٢٣ .

يستمع ولا ينبس ..
لا يدهش ، لا يضحك ، لا يستنكر ..
لا يتحرك أو يتحرق ../
لا أدري .. هل كان حكيماً .. أم أخرس[1].

هذه هي صورة قريبة ووافية، فيما أرى ، لهذا القسم من أقسام الحشد ، وكما هو واضح يعتمد اعتماداً كبيراً على المهارة الفنية والمقدرة على الالتقاط وتفجير المواقف حتى وإن كانت هينة .

١ - عز الدين إسماعيل : إبجرامات / ٨ ؛ مجلة إبداع ٩ / ١٠ ، ١٩٩٠م ، ص ٢٣ .

التراكم

التراكم هو القيمة البلاغية والمظهر الجمالي للخبرة التاريخية للمبدع، ولكي ندرك مفهوم التراكم ودور الخبرة فيه، وعلى المستويين الإنتاجي والجمالي، يجب أن نحدد القيمة الإبداعية للخبرة ودورها في نتاج المبدع، فللخبرة الإنسانية مجموعة من الأسس النفسية التي ترافق المراحل الخبرية، منذ بداية وعي الإنسان بالتجربة، غير أن بعض هذه الأسس يبقى في الظل هامشياً غير جدير بالاهتمام، لكنه يملك دور المحفز والمساند لخبرات إنسانية تتصدى لاحتلال بؤرة الفعل الإبداعي عند تجربة استخدام مخزون هذه الخبرة، فتطفو إلى سطح الصدارة أسس نفسية فعالة ومؤثرة[1]، يتجذر تاريخ هذه الأسس منذ بدايات المعرفة والإدراك، وهذه المرحلة التي يتحكم فيها الإطار الاجتماعي للفرد وظروف هذه البيئة مناخياً وجغرافياً، بل ووضع الفرد الانتسابي والعائلي في هذا المجتمع المحيط به، ثم تندرج تلك الخبرات حتى يكتنزها صاحبها للاتجاه في طريق محدد، هذا الطريق هو الذي يحدد قيمة الخبرات المكتسبة، ويميز بين الجوهري الأساسي منها، والهامشي؛ فتصير لدى الفرد خبرات تخصصية، وبقدر تغلغل هاتين المرحلتين في نفس الإنسان، منذ البدء، يكون حجم وقيمة الإبداع؛ فبلورة الأفكار تظل دائماً بحاجة – مبالغ

---

١ - علاء الدين رمضان: الهروب من الصمت إلى الجسد، (ص ٩١، مجلة الشعر، العدد ٧٣، يناير ١٩٩٤م.

فيها – إلى التاريخ الخبري للمبدع، فهذا التاريخ هو الذي يضفي على العمل بعده وعمقه، لأن المبدع حينما يتكئ على ذكرياته؛ فإنه سيستفيد منها بوصفها قيمة/ أو خبرة / فيأخذها بعيداً عن سياقها الواقعي المستمد من المجتمع المحيط، الأمر الذي يضفي على الفكرة المباشرة خلفية تقوم مقام البعد الآخر الأعمق، بل تتحكم في مدى عمق هذه المعالجات[1]، التي تصل بالخطاب الأدبي إلى بلاغة التراكم عند تكثيف دور الخبرة المخضعة للتنفيذ الإبداعي .

والتراكم – فيما نرى – نوعان: تراكم أولي، وتراكم مركب.

أولاً : التراكم الأولي

التراكم الأولي يكون في القصيدة الواحدة، وهو لفظي بحت، ومثاله في صورته الأولية قول الشاعر محمد الفيتوري (١٩٣٦-٢٠١٥م) :

سوف يجيء يوم ..
دائماً ..
سوف يجيء يوم[2].

فهو يضيف إلى البنية مقدمة ، ثم يعيدها، وقصيدة بنفسجة للجحيم التي نشرتها مجلة الدوحة القطرية، تمثل رؤيتنا لهذا القسم تمثيلاً دقيقاً ومثالياً، وبخاصة في مطلعها، وما ذاك إلا على المستوى النظري التعليمي المسر لهذه الفنية التي نحن

١ - الهروب من الصمت، ص ٩١ .
٢ - الفيتوري : أذكريني يا إفريقيا، ص ٨٩، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م.

بصدد الحديث عنها، أما الشعر وجمالياته في هذه القصيدة، فلنا رأي آخر يختلف تماماً ، يقول الشاعر حسن طلب :

الكساد

الكساد الوجود

الجراد الكساد الوجود

الفساد الجراد الكساد الوجود

الجسوم الفساد الجراد الكساد الوجود

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الكساد الوجود

للجحيم اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الكساد الوجود

بنفسجة للجحيم اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الكساد الوجود[1].

يبدو أن الشاعر أراد أن يقيم محوراً ثم عدل عن فكرته أو ضل عنها، إذ كان من الأولى أن يبدأ بالوجود فالكساد لإقامة بنية تراكمية حرة غير موثوقة إلى محور قائم، لكنه بدأ بالكساد ثم ثنى بالكساد ، حتى تبادر إلى ذهن المتلقي أن ههنا مفصل القصيدة، التي ستقوم على الكساد، لكنه خالف البدء وأطلقه تراكماً حراً .

هذه القصيدة تقوم في تكنيكها على التراكم الكمي والتعداد الرياضي للأشياء[2]، وهو مقصودنا من هذا القسم، على ألا يفهم من ذلك أننا نغض الطرف عن الإيحاء والصورة، فهما الوسيلة الأولى للفن، فإن استطاع الشاعر أن يمزج بين مثل هذه العقلانية وبين الفن، فهو طموحنا وإلا فهو غير مقبول .

---

١ - نقلاً عن محمد إبراهيم أبو سنة، تجارب نقدية، ص ١٢١ .

٢ - أبو سنة، تجارب نقدية، ص ١٢٢ .

ثانياً : التراكم المركب

وهو طغيان وجداني لجزئية تجربية ملحة، ويكون هذا النوع من التراكم مشاعاً في كل نتاج الشاعر، ويحكم عليه باستقراء معظم نتاج الشاعر أو كله، بينما يحكم عليه في الدراسات الأسلوبية الحديثة من خلال الإحصاء؛ ومن النماذج قريبة الدلالة على هذه الظاهرة في الشعر الحديث قول عصام المدمري في قصيدته صهيل الروح :

أنادي عليَّ
وأنقاض روحي تصهل خلفي
فأخصف رتقي /
أفيض ارتجافاً .. ورعباً
صدى بدء كل النبوءات قبلي..[1].

فالشاعر تتجلى فيه روح الجماعة لدرجة وجد نفسه معها امتداداً لتاريخ قديم وصدى لكل النبوءات التي سبقته، فهو في هذه القصيدة أبصر كل دماء التواريخ المسفوحة ورصدها في ركام شعري، ثم أردف جملته ببنية بديلة أقام فيها ورده الذابل مقام التاريخ المضرج بالدماء؛ فزاوج بين ذاته بوصفه فرداً، وبين ذاته بوصفه أمة؛ ولم يجد أمامه إلا المصالحة، ولكن مصالحة السراب الملون، تلك المصالحة التي أسلمته إلى هدأة شبقة يخلع فيها عذاره فلا يجد ما بين ساقيه سوى وثاقه ونشيج اهتزازه، ومن هنا؛ هان تاريخه، وسقط عرشه، وضاعت أرضه، وثوت أحلامه، وانهار تاريخه، من هذا الموضع ترعرعت اتفاقيات مدريد...

---

١ - عصام المدمري: أشواق الكلمة، ص ٤٢، وكالة آرس للبحوث والنشر، القاهرة ١٩٩٩م.

ثم واي بلانتيشن... وضاعت العراق فالشام، فبأي لسان رصد الشاعر التراكمات النفسية التي صاغ بوساطتها قصيدته؟ .. إنه لسان الذات، ولكن ذات الكيان الجمعي لا ذات الفرد.

والمجال هنا لا يتيح التوسع في دراسة نماذج من هذا النوع لكننا نشير إلى وجوده في أعمال بعض الشعراء المحدثين، ممن تفردوا بأساليبهم الخاصة وأصالتهم المبدعة، فالشاعر عصام المدمري مثلاً تتجلى مقاصده من خلال ما تملكه المعاني من قوة معرفية وصرامة أيديولوجية يخاطب بها القارئ مختبئة حيناً وراء الفكرة والتجربة الشعورية، وحيناً آخر وراء المستويات اللغوية وأساليبها المنوعة التي تنبع كلها عند الشاعر من منبع واحد تتراكم معطياته في أعماله ، هذا المنبع هو التصوف الذي يمثل صدمة معرفية، لها آثار متراكمة في وجدان وصياغات الشاعر، فهو ذلك الانكشاف الذي يواجه القارئ على كل الأصعدة والمستويات اللغوية والمعرفية والفنية صور جلية وواضحة مستمدة من القرآن الكريم والأناجيل ولا سيما العهد القديم منها، والأساطير الشعبية، والتاريخ غير المعلن للحقب التاريخية الخاصة ... هذه الصور تتداخل ظلالها في مزيج فني زاخر بالمظاهر الجمالية؛ فالركام الشعري عنده هو تشكيل جمالي مكون من صفائح معرفية ذات عمق تاريخي يرتبط بالضرورة بثقافة الشاعر وأيديولوجياته الخاصة، مستنداً على حقائق فلسفية وجمالية ملائمة له ولتفكيره، وهذه الحقائق هي القاعدة الواصلة بين فكر خاص جداً وبين القارئ بوصفه منتج أفكار التلقي ذات الخصوصية أيضاً، فهذه الواصلة تربط بين التجربة الشعورية

وأسلوب إخراجها الفني وبين القارئ، مهما تنوعت درجات التلقي وخبراته، دون تأثر بالفروق الزمانية أو المكانية ، بينما تقف الفروق المعرفية في بعض المواطن حائلاً دون هذا التلاقي، غير أن المتلقي سيجد بديلاً فنياً محكماً في الظروف، هذا البديل هو التلقي العاطفي، الذي يتم من خلال التلاقي الوجداني الفطري؛ وهناك الشاعر ذو النون الأطرقجي، تتراكم في أعماله صورة البحر، وكل ما يتصل به من قريب أو بعيد، وكذلك صورة (القرية) في مقابل (المدينة) عند أحمد عبد المعطي حجازي، والعلاقة بين الطفل والأم في شعر أمل دنقل (١٩٤٠ – ١٩٨٣م)، والضياع بين الأساطير عند عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦ – ١٩٩٨م)، فالتراكم المركب هو الملامح المميزة للجو الشعري العام للشاعر ، والصورة الملحة التي تكاد تتكرر في كل نتاجه ، بما يوحي بأنها قضيته النفسية الرئيسة .

التلاشي

ظاهرة التلاشي هي الوجه العكسي للتراكم اللفظي الذي أشرنا إليه في الظاهرة السالفة، أما الذي نعنيه بالتلاشي، بوصفه ظاهرة فنية تعتور لغة الشعر الحديث، فيقوم على شحن النص بمتشابهات، في الجذر أو في الصياغة أو في الفكرة؛ لكنه بعد ذلك يتخلص من تلك المتراكمات تدريجياً ليعود مرة أخرى إلى البسط الذي منه بدأ ، أو ربما ليتلاشى كلية، ولعل أبرز مثال على ذلك ما نجده في قول صلاح عبد الصبور :

أرتد إلى هذه الفكرة كل مساء
مثل صدى يرتد إلى صوت
تبغي أن تعرفها يا جاسوس الوقت ؟.
لا .. ، إني أكتمها عنك / بل إني في الحق
لا أعرف كيف أعبر عنها لك
لا شيء يعينك .. لا شيء يعينك
لا شيء يعينك .. لا شيء يعين
لا شيء يعينك .. لا شيء
لا شيء يعينك ..
لا شيء
لا ...

فصلاح عبدالصبور يعمد هنا إلى تكسير بنية الأبيات ليجعل من طريقة الكتابة عنصراً أسلوبياً تعبيرياً خارجياً أي لا يعتمد على اللغة ذاتها، إنه تصوير بالكتابة للمدة الزمنية التي تتخلل النطق بهذه الكلمات عندما (يقتضي الحال)، نطقها على هذا النحو[1].

إن التلاشي هنا يبدأ حينما نبدأ في قراءة الأسطر الستة الأخيرة كل واحد بمفرده كأن الفكرة تنسحب في هدوء، مستغرقة من الزمن أكبر قسط ممكن ، حتى إذا تلاشت كانت قد تركت أثرها المرجو بسلطته الكاملة .

ومن الشعراء الذين استخدموا فنية (التلاشي) بوصفه ظاهرة جمالية تطرأ على التشكيل اللغوي الشعري ، الشاعر معد الجبوري (١٩٤٦م-) الذي يقول:

هذه السفينة
التي تطفو على بحيرة النوم
"فهل تقر ليلى لي
فأدعي بها ولها ،
وأدعي وصلاً ؟ "
هذه المحبة لا تنضج تحت الثلج /
: هل تقر ليلى ..؟

١ - صلاح عبدالصبور: شجر الليل، ص ١٣، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٢م، وانظر؛ محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبدالصبور، ص ١٠٣، مجلة فصول، مج ٧، العددان ٢/١، هيئة الكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧م.

هذه المحبة لا تطلع من عنق زجاجة وتخبو
هل تقر .. ؟.
هذه الشهوة لا تغني ولا تكبح
هل ..؟[1].

لقد نبعت القيمة الفنية لهذا المقطع من اعتماده على التلاشي المضفور في حوارية الإحساس بالاستلاب، بما فيها من توتر وشعور بالجرح ومحاولة استدعاء قيمة تراثية تضيف إلى المد الشعري للمضمون .

١ - معد الجبوري : وردة للسفر ، ص ١١٢ ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١م .

التناص

التناص Intertextuality مصطلح معاصر لدلالات مفهومية نقدية وفلسفية قديمة، شأنه شأن الكثير من المصطلحات التي لم يتم الاتفاق بشأنها، فهو عند جوليا كريستيفا (١٩٤١م-)؛ أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها؛ ويرى سوليير التناص في كل نص يوضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعد قراءة جديدة لها؛ أما ميشال فوكوه فإنه يرى أنه: لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أصوات متراكمة ن متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار[1]، إن فوكوه هنا متأثر بغاستون باشلار (١٨٨٤- ١٩٦٢م) أكثر مما هو متأثر بالبنيوية، لأن فكرته الأساسية مأخوذة من (إبستمولوجيا) باشلار التي كانت تحذر القارئ من الوقوع تحت وهم "الحدوس الأولية الجاهزة"، أو تحت سحر البداهة المزعومة، بداهة المفاهيم المستمدة من بنية عليا، وآية ذلك أن ميشال فوكوه قد أراد أن يطهر العلوم الإنسانية من ضروب اليقين الميراثي، التي تعيش في باطن الحس المشترك، وفي مقدمتها فكرة "الاتصال"، أو "الاستمرار" التي يصدق عليها قول زهير بن أبي سلمى (٥٢٠- ٦٠٩م):

ما أرانا نقول إلا معاراً .:. أو معاداً من قولنا مكرورا

---

١ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٢٣ – ١٢٤، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء ١٩٨٤م .

وقول عنترة (٥٢٥ – ٦٠٨م):

هل غادر الشعراء من متردم .:. أم هل عرفت الدار بعد توهم[١].

تلك الفكرة التي تتبنى الزعم بوجود "وعي" عام يحصل ويتقدم ويستبقي[٢]، فميشال فوكوه في دراسته للإبستمولوجيا ، قد يشبه ما فعله كارل ماركس (١٨١٨ – ١٨٨٣م)، بفكرته عن "البنية التحتية"[٣]، أو نيتشة بمنهجه في "البحث عن الأنساب Methode Genealogique".

أما رولان بارت (١٩١٥ – ١٩٨٠م)، فقد ذهب إلى أن ميزة التناص هي لا نهائية، أي أن ميزة الأثر الأدبي (النص) هو أن يفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى، فكل أثر أدبي جيد قابل ليتناص معه، وكلما كان أكثر انفتاحاً كان أكثر قبولاً لأن يتناص، أي إنه يوحي ويحاكي ويؤثر.. وبذلك يتوقف عن دوره بوصفه واقعة تاريخية، بل يتحول إلى واقعة أنثروبولوجية "علم – إنسانية"، غير قابلة للاستنفاد، إذا نظر إليه من حيث كونه معنى، أما إذا نظر إليه من حيث كونه لغة ، ولأن لغة الأدب لغة رمزية، فإنها تولد معاني متعددة، مما يخلق محيطاً إبداعياً قابلاً لفرض هيمنته (سلطته) على المبدعين الآخرين، وهنا يصح ما يسميه بارت "تعايشات المعنى"[٤]، فالقطعة المحددة من الكتابة ليس لها

---

١ - عثمان ، مذهب النقد وقضاياه، ص ٩٥ – ٩٦ .

٢ - زكريا إبراهيم : مشكلة البنية، ص ٦٥ ، مكتبة مصر ، القاهرة د. ت.

3 - Lenin; Materialism & Empiric-Criticism, P.437, Progress, Moscow, 1970.

٤ - انظر موت المؤلف ، في :

Barthers,"The Death of Author", Stephen Heath (Ed;), Image Music_Text : Barthes (London 1977).

وهذا الجزء يحوي أيضاً مقدمة بارت لتحليل الرواية بنيوياً :

Introduction to the Structural Analysis of Narrative.

حدود واضحة؛ لأنها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشي[1].

فهناك دائماً، مفهوم على درجة كبيرة من الأهمية، يدرجه فلاسفة التأويل الجمالي وهو يعرضون طريقتهم في طرح وحدة العمليات الثلاث (الفهم، والتفسير، والتطبيق)، وهو مفهوم "الأفق Horizonte" انطلاقاً من كونه حداً تاريخياً، وفي الوقت ذاته شرطاً لكل تجربة محتملة؛ ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للعالم، فهم يرون أن العودة إلى المعرفة التاريخية التي أسفر عنها انتصار المنهجية البنيوية وشكوكها، في الستينيات من القرن العشرين، تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخية الفهم، فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي والحاضر، ولكي نحقق بذلك ثلاثية التأويل: الفهم والتفسير والتطبيق، ويصبح بذلك مفهوم الأفق أساساً في علم التأويل الفلسفي والأدبي والتاريخي[2]، من حيث هو مسألة فهم المختلف مقابل تغاير أفق التجربة الماضية والتجربة الحاضرة، وكذلك تقابل تغير العالم الخاص وعالم ثقافي آخر، ومن حيث مسألة التجربة الجمالية في لحظة بناء أفق الانتظار الذي تولده قراءة عمل أدبي عند القارئ المعاصر كما عند القارئ اللاحق، ومن حيث هو مسألة (التناص Intertextualite)، مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى الحاضرة هي أيضاً في أفق العمل

---

1 - Ibid., Same It.

٢ - فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٥١ .

الأدبي[1]، والتي تكتسب معنى جديداً بهذا الانتقال، فالنص بوصفه عملية إنتاجية، يمثل عملية استبدالية من نصوص أخرى؛ أي عملية "تناص"، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه[2] – حسب رؤية جوليا كريستيفا – التي تعد النص "وحدة أيديولوجية" هذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص ، وممتدة على مداره؛ فكل نص له تصوران كبيران:

أحدهما: (استاتيكي) ثابت؛ وهو "اللغة بوصفها علامات".

والآخر: (ديناميكي) متحرك؛ وهو المضمون الذي يولع به التفكيكيون، ويرتكز على مفهوم التناص .

الأول هو مظهرية النص Phenomenology of Text، **والآخر** توالديته Generalgy؛ فمشكلة التناص وإمكانات التحليل التي يفتحها هذا المفهوم لا يمكن أن تنفصل عن فكرة الإنتاجية Productivity الأدبية، فالتناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد.

وبهذا فإن النص الأدبي يندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله مما يجعل البحث المستوعب لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفياً بمستوى نص واحد، مؤثراً عليها بالمقارنة التي ترى في النصوص حواراً فنياً لممارسات إبداعية منوعة[3].

---

١ - هانز روبرت جاوس : علم التأويل الأدبي .. حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ١٩٨٨م.

٢ - فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٢٢٩ .

٣ - فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٢٤٠ .

وتتنوع حقول التناص ما بين تناص مع نصوص دينية ، وشعرية، وأساطير ومأثورات تراثية... وغيرها، ونكتفي هنا بالنوع الأول من أنواع الحقول المتاحة للتناص، وهو حقل النصوص الدينية، وهذا الحقل في الشعر العربي الحديث ينقسم إلى قسمين: التناص مع القرآن الكريم، ثم التناص مع الأناجيل المسيحية؛ على نحو ما سنوضح في النقاط التالية.

أولاً : القرآن الكريم

أثار القرآن الكريم منذ اللحظات الأولى لنزوله حركة فكرية عند العرب، ودعاهم إلى الالتفات إليه، لما جاء به من جديد في أساليب التعبير والبيان، وعلقت أفئدتهم وأسماعهم بهذا الكلام الرائع، فلم يسعهم إزاءه إلا التسليم بروعة أثره في النفوس وفي العقول، وأعترف بلغاؤهم وألو الفضل والفطن بذلك الأثر، وتحيروا فيه[1].

وتتجلى لنا صورة ناصعة من صور اللجوء إلى التعبير القرآني العظيم في ديوان "على شفا حفرة من البوح"، منذ عنوانه الذي لجأت فيه الشاعرة زكية مال اللّه إلى القرآن الكريم، ثم في تضاعيفه، حيث يتسنى لنا رصد مواطن عديدة أفادت فيها الشاعرة من القرآن الكريم، إفادة لغوية وفنية مباشرة، فهي مثلاً تجند قصيدة كاملة لملامسة قصة سليمان – عليه السلام –

١ - د. محمد زغلول سلام : أثر القرآن في تطور النقد العربي، ص ٢٧، ط ٣ – دار المعارف ، القاهرة د. ت.

القرآنية مع الهدهد والجن، إذ تقول في قصيدتها القصيرة "تشكيل"[1]:

عرش فوق منامك /
رؤيا لامرأة تمتلك الهدهد
تتشكل في خزف الأزهار /
استنت لشآمك بدراً /
ولبابل باباً
تأتيك بما لم تبصر /
حتى يرتد إليك الطرف

هذا هو التناص المثالي الذي يستفيد بالموروث في رؤية عصرية جديدة ، في كل أبعادها، كما أنها لا تجني على الصفات الإرثية في القديم الموروث .

ثانياً : الأناجيل

للكتاب المقدس، دوره المهم والفعال في أدب وحياة قطاع عريض من مسيحيي العالم العربي، فلا غضاضة أن تنسرب فقراته وعباراته وألفاظه إلى أشعارهم، لكن أن تتخطاهم إلى جماعة من الشعراء المسلمين فهذا ما يستحق التسجيل والدراسة، وسأكتفي هنا بتناول ظاهرة التناص مع الأناجيل المسيحية في ديوان (كتاب الوقت والعبارة) للشاعر محمد آدم (١٩٥٤م –)، يقول في قسم "السيدة الخضراء"، ما نصه:

اجعلني كخاتم على ساعدك

---

١ - زكية مال الله : على شفا حفرة من البوح، ص ٨٢ .

لأن المحبة ، قوية كالموت[1].

هذه العبارة موجودة بنصها في الفقرة السادسة من الإصحاح السابع في نشيد الإنشاد[2]، وفي الإصحاح السادس، الفقرة العاشرة يقول الإنجيل؛ وهو نص ما في قصيدة محمد آدم :

أنا لحبيبي وإليَّ اشتياقه

تعال يا حبيبي لنخرج إلى الحقل

ولنبت في القرى لنبكرن إلى الكروم، ولننظر :

هل أزهر الكرم، (هل تفتح القعال) ،

هل نَوَّر الرمان ..؟[3].

فقد أسقط جملة: (هل تفتح القعال) ثم أكمل بعد "نَوَّر الرمان"، يقول الإنجيل في موطن آخر :

اهرب يا حبيبي اهرب

وكن كالظبي، أو كغفر الأيائل

على جبال الأطياب

والآن نتساءل، هل هذه النقولات بما فيها من بتر وإلصاق تعد في باب الشعر تناصاً ؟ يجيبنا على ذلك ما نورده من شعر محمد آدم؛ يقول:

فليسمع ختام الأمر كله،

في الليل، على فراشي،

طلبت من تحبه نفسي، فما وجدته؛ إني

---

١ - محمد آدم : كتاب الوقت والعبارة، ص ٨١، [صودر الديوان بقرار من لجنة الشئون الإسلامية بالأزهر سنة ١٩٩٣م]، ط هيئة قصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة ١٩٩٢م.

٢ - الكتاب المقدس؛ ط ٩٣، الشرق الأوسط، ص ٩٩١.

٣ - الكتاب المقدس، ص ٩٩٠ .

أقوم وأطوف في المدينة، في الأسواق، وفي
الشوارع، أطلب من تحبه نفسي...
طلبته فما وجدته، وجدني الحرس الطائف
في المدينة، فقلت أرأيتم من تحبه نفسي؟
تحت ظله اشتهيت أن أجلس، وثمرته
حلوة لحلقي، اسندوني بأقراص الزبيب
انعشوني بالتفاح؛ فإني مريضة حباً
أنت جميلة يا حبيبتي ومرهبة كجيش
بألوية، إلى أن يفيح النهار، وتنهزم الظلال ..
ارجع آه ...
حبيبي مد يده في الكوة، فأنت عليه أحشائي[١].

فهذا النص شتات نصوص لملمها من مواطن متعددة ليصنع بها نصاً:

١ - (فليسمع ختام الأمر كله)، جملة من سفر الجامعة بن داوود، الإصحاح الثاني عشر[٢].

٢ - (في الليل على فراشي ... ، [.. إلى] أرأيتم من تحبه نفسي؟)، عبارات متصلة من سفر نشيد الإنشاد، الإصحاح الثالث، الفقرات الثلاث الأول[٣].

٣ - (تحت ظله اشتهيت أن أجلس، [.. إلى] ...؛ فإني مريضة حباً)، هذه العبارات من سفر نشيد الإنشاد، الإصحاح الثاني من منتصف الفقرة الثالثة، وحتى نهاية الخامسة[٤].

---

١ - آدم ، كتاب الوقت والعبارة، ص ١١٣ .
٢ - العهد القديم من الكتاب المقدس، ص ٩٨٥ ، الفقرة ١٣ .
٣ - العهد القديم، الكتاب المقدس، ص ٩٨٧ .
٤ - العهد القديم، الكتاب المقدس، ص ٩٨٦ .

٤ – (أنت جميلة يا حبيبتي ومرهبة كجيش بألوية)، استدعاء صريح للفقرة العاشرة من الإصحاح السادس في سفر نشيد الإنشاد، التي نصها : (من هي المشرقة مثل الصباح، جميلة كالقمر، طاهرة كالشمس، مرهبة كجيش بألوية)[١].

٥ – (حبيبي مد يده في الكوة !!، فأنت عليه أحشائي)؛ هذه العبارة نقلها محمد آدم من الإصحاح الخامس في نشيد الإنشاد، الفقرة الرابعة.

نحن هنا لا نقارن بين شعر يستلهم لينتج (بكسر التاء)، مفاهيم إبداعية عظيمة، وبين نقولات جوفاء لا تريد سوى الزوبعة؛ فتقتبس لِتُنْتَج (بفتح التاء الثانية)، فالشاعر في أعماله الشعرية يفرض على القارئ الواعي حركة متذبذبة دائبة في اتجاهين:

أحدهما: النفاذ من سياق النص المطروح إلى سياق النص المستدعى، لإدراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة التي تطرحها مفارقة ، ولو كانت يسيرة .

ثانيهما: نظم العناصر المائلة في نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التي تختلف بالضرورة عن دلالة الجزئيات ومقابلاتها[٢].

على أن توظيف الأنماط التراثية إذا تم هكذا على مستوى الصيغ – لا على مجرد الموضوع أو الإطار العام، يضع القارئ دائماً على حافة نوع خاص من التوتر، يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر، وهنا يحاول القارئ استبدال اعتقاد السرقة الذي كان شائعاً في النقد

---

١ - العهد القديم ، ص ٩٩٠ ، و – ص : ٩٨٩، الفقرة الرابعة .

٢ - صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، (ص: ٤١)، الهيئة المصرية لقصور الثقافة ، القاهرة ١٩٩٣م.

العربي وبلغ ذروته في القرن السادس الهجري، باعتقاد محاولة تطوير الأداء الفني؛ وذلك الاعتقاد يبقى مقبولاً ومستساغاً في مثل حالة الشاعرة زكية مال اللّه؛ لكنه على العكس في حالة محمد آدم، إذ تظل محاولاته عمليات تزييف مستمر وادعاء سافراً؛ وبعيداً عن نصوص محمد آدم، التي تدخل في حيز النقولات لا التوظيف، نقف إلى جانب ثلاث مراحل من أجل أن تتحقق عملية التناص في الحقل التراثي، وتؤتي ثمارها؛ وهي :

المرحلة الأولى : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر في ملامح الشخصية أو النصوص التراثية .

المرحلة الثانية : تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة .

المرحلة الثالثة : إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد من خلال هذه الملامح بعد تأويلها[1].

---

١ - عبد السلام المساوي : توظيف التراث في الشعر العربي الحديث، مجلة العربي، العدد ٤١٢ ، السنة ٣٦ ، ص ٨٦ ، الكويت ، مارس ١٩٩٣م .

الفصل الثاني
مجال المدلولات

الغموض

الغموض في اللغة ضد الوضوح؛ والغمض والغامض المطمئن المنخفض من الأرض ... وقد غمض المكان : خفى، وكل ما لم يتجه إليك من الأمور فقد غمض عليك، والغامض من الكلام خلاف الواضح، وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي أصاب[1].

وقد عني النقاد العرب بدراسة الغموض عناية فائقة محاولين الكشف عن طبيعته، ودراستهم له أمر بالغ الأهمية لاسيما أن الدراسات الحديثة للنقد تستهدي بما خلفوه لنا من توجيهات لا يمكن إغفالها؛ ظهر الغموض بوصفه فنية بنائية في صورة ثورة ضد الجمود والنمطية المعهودين وقتئذ، فقد مرت اللغة العربية في العصر العباسي بمرحلة النمطية، ومن هنا رأى النقاد في أبي تمام (١٨٨– ٢٣١هـ) خروجاً على المألوف من أصول الشعر ، وعلى الرغم من أننا نقرأ أبا تمام الآن فلا نجد ما كانوا يقولون ، فقد وجدوا في ذلك الوقت أنه في شعره يمثل انزياحاً لغوياً غريباً، لأن النمط الشعوري العام ينحصر فيما رسمه من

---

١ - ابن منظور، لسان العرب، ٧ / ١٩٩ – ٢٠٠ ، مادة "غ. م. ض".

حدود وتصورات لما سمي بعمود الشعر، بما يحمله من قيمة زمنية تكمن في أصوليته، وفي عرقيته ونمطيته، فكان أي خروج عنه مهما بدا يسيراً فهو يعد تجديداً ومفاجأة شعرية فنياً وأسلوبياً[1]، لكن هذا الخروج وجد من يسانده ويدافع عنه، ومن بين هؤلاء الذين دافعوا صراحاً عن نهج أبي تمام؛ أبو إسحاق الصابي (٣١٣ – ٤٨٤هـ) الذي رأى في غموض الشعر قيمة أساسية تميزه عن النثر فهو يقول: "إن طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه؛ لأن الترسل هو ما وضح معناه وأعطاك سماعه، في أول وهلة، ما تضمنته ألفاظه، (وأفخر الشعر ما غمض)؛ فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[2]، وبمعنى آخر يرى الإمام عبد القاهر الجرجاني أن نجاح النظم إنما هو في توليد الأثر ونقل المعنى بصورة مؤثرة[3]، والجاحظ نفسه يرى أن " ما كان سهلاً، ومعناه مكشوفاً بيناً فهو من جملة الرديء المردود"[4]؛ فالبلاغة نوع خاص من التوصيل الأدبي بوجه عام والشعري بوجه خاص، يقول جابر عصفور: " إن غاية الشعر هي التأثير والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولاً في السلوك، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية ، ويبهره بها من ناحية أخرى، وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار، بل يتم بضروب بارعة من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق

---

١ - انظر رأي د. وليد سيف؛ ضمن ندوة " الغموض في الشعر"، في : الدستور الثقافي جريدة الدستور، ص ١٠ ، الأردن ١٤/ ١٠/١٩٨٨م.
٢ - أدونيس : زمن الشعر، ص ٣١؛ وقد نقلها عن المثل السائر لابن الأثير.
٣ - عبد القاهر الجرجاني :الإعجاز، ص : ٧٨ – ٧٩ .
٤ - أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، ص ٧٩ .

أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول، فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف"[١].

والحقيقة أن النزاع الذي دار حول أبي تمام يثير مشكلة خطيرة بالنسبة إلى ما نسميه (الغموض)؛ فالغموض أصبح يرادف الخروج على عمود الشعر العربي الذي حدده البلاغيون، وهذا يعني أن الغموض في هذا المعنى لإيضاح الفهم أو التوصيل إلى المتلقي، كما يتضح من الخبر الذي أورده أبو هلال العسكري عن قصيدة لأبي تمام، إذ يقول : "وسمع أعرابي قصيدة أبي تمام: طلل الجميع لقد عفوت حميداً، فقال: إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس، وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه؛ ونحن – والكلام للعسكري – نفهم هذه القصيدة بأسرها لعادتنا بسماع مثلها، لا لأنا أعرف بالكلام من الأعراب"[٢]، وهذا يعني أن القضية ليست قضية غموض واستغلاق المعاني، وإنما هي خروج على المألوف، ولهذا كان يقال عن شعر أبي تمام " إن كان هذا شعر فما قالته العرب باطل"[٣]، وكأن شعره ضد كلام العرب، وما فعله أبو تمام أنه حاول أن يخط لنفسه طريقة جديدة يضيف فيها إلى الشعر العربي القديم، " فقد أحدث شعره انقلاباً ، تغير فيه نظام الدلالة والمعنى ونظام التعبير ونظام الفهم"[٤]، من خلال العودة إلى بكارة اللغة ، وبعبارة أخرى هو نوع من تطهير الألفاظ مما علق

---

١ - جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٧٣ ، القاهرة ، المركز العربي للنشر ١٩٨٢م.
٢ - العسكري ، كتاب الصناعتين، ص ٢٠ – ٢١ .
٣ - المرزباني : الموشح، ص ٢٩٤ ، القاهرة : المطبعة السلفية ١٣٨٥هـ.
٤ - أدونيس ، زمن الشعر، ص ٢٧٩ .

بها من الابتذال وخلق سياق جديد يقدم معنى متجدداً وإمكانات منوعة لمعانٍ كثيرة، وهذه هي علة الغموض عنده[1].

وقد فرق الدكتور عز الدين إسماعيل بين مفهوم الغموض Ambiguity الذي يعد من أوجه البلاغة، ومفهوم الإبهام Obscurity الذي ينتج عن تعقيدات لفظية وتركيبية؛ ومن منطلق هذه التعريفات استطاع إدراج معظم الشواهد التي تناقلتها مصادر الأدب في باب الغموض من أشعار أبي تمام، والمتنبي (٣٠٣-٣٥٤هـ)، تحت باب الإيهام[2]؛ وجاءت بعض المذاهب الحديثة لتغذي هذا الاتجاه ، فبينما وقفت ضده الكلاسيكية والبرناسية، وقفت إلى جانبه الرمزية ثم السريالية؛ فقد اتكأت الرمزية ، وأصحاب المذهب الإيحائي بعامة ، على مجموعة من الوسائل التي تعين اللغة الوجدانية على نقل أثرها وانفعالاتها إلى المتلقين، ومن أبرز هذ الوسائل ، بعد تراسل الحواس، وسيلة الغموض، بحيث يحدد الشاعر بعض أبعاد صورته تاركاً بعضها الآخر ظليلاً، إذ لا ينبغي إراقة كل ما بداخله للمتلقي بسهولة وفي وضوح؛ فهذا من عمل النثر، ولأن في ذلك قضاءً على متعة النص ، وأيضاً لأن الألفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يمكن للغموض أن يشير إليها أو يوحي بها؛لكن الرمزيين اشترطوا أن يكون هذا الغموض غموضاً موحياً يشف عن دلالته بالتأمل لئلا تصير الصورة لغزاً من الألغاز، وهذا ما عبر عنه فرلين (١٨٤٤ – ١٨٩٦م) Paul Verlain في قوله: "أحب

---

١ - انظر ؛ أدونيس : الثابت والمتحول، (٢ / ١١٦ – ١١٨)، بيروت : دار الفكر ١٩٨٦م.
٢ - د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص ١٨١ – ١٨٢ ، بيروت ط ٢ ، دار العودة ودار الثقافة ١٩٧٢م.

شـــيء إليَّ هــو الأغنيــة الســكرى، حيــث يجتمــع المحــدد والواضــح بالمبهم اللا محدد"[1].

وقــد تطــورت هــذه النظــرة إلى الصــورة الشــعرية، ومعيــار الواضح والخفي فيهـا، علـى أيـدي المغـالين مـن الرمـزيين الـذين مهدوا الطريق للسرياليين، وتحولت الصورة شيئاً فشيئاً من إطار الخيال الإنتاجي إلى حيز الوهم، ولقد حذر أندريـه بريتـون (١٨٩٦–١٩٦٦م) A. Breton، رائـد السـريالية، مـن التكلـف في صـياغة الصور، مـا يضـر بالأصـالة ويقضـي علـى الدلالـة اللاشـعورية للصور[2].

كانت هذه تقدمة تاريخية للجذور الأدبية والنقدية لظاهرة الغموض في الشعر، مهدنا بها لحديثنا عن تلك الظاهرة عند الشعراء العرب المحدثين.

إن المتأمل لكثير من مظاهر الصخب اللغوي من " تعقيد"، أو "معاظلة"، يجد أن نظائرها في الشعر القديم قليلة ومعدومة، على الرغم مما يحتج به، من أن الغموض والتعقيد ظهرا عند شعراء كبار كالمتنبي وأبي تمام وعالجه كثير من النقاد كعبد القاهر الجرجاني، في أسرار البلاغة، والمرزوقي(– ٤٢١هـ) في شرح ديوان الحماسة، وحازم القرطاجني(٦٠٨ - ٦٨٤هـ) في منهاج البلغاء وسراج الأدباء[3]، ولسنا بصدد هذا النوع من الغموض الذي قد يكون في بيت أو بيتين ، بسبب إحالة أو فساد معنى أو استعمال غريب، أو عدم وضوح عائد الضمائر، وهو غموض له

---

١ - د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص ٣٩٦ .
٢ - د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص ٤٠١ .
٣ - انظر : خالد سليمان : ظاهرة الغموض في الشعر الحر، (ص : ٦٥ – ٧٦)، مجلة فصول، مج ٧ ، العدد ١ / ٢ ، القاهرة – أكتوبر ١٩٨٦م/ مارس ١٩٨٧م.

نظائر كثيرة في الشعر الحديث والمعاصر، ولكننا هنا بسبب غموض أصبح مذهباً أو كالمذهب، يقول أدونيس وهو يصف القصيدة الجديدة : " إنها عالم موج كثيف بشفافيته ، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليه .. ، تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس تغمرك، وحين تهم أن تحتضنها، تفلت من بين ذراعيك كالموج[1].

ويتقل محمد فتوح أحمد عن مالارميه، وبورا، وغيرهما أن الشعر يمكن أن يبدع أثراً جمالياً يصل به التجريد إلى درجة يكون فيها الفهم معطلاً تقريباً، وهذا يقود إلى مشاعر يستثيرها " السراب الكامن في الكلمات نفسها"...بل إن الشاعر يجب أن :

(١) يعطل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء .

(٢) يجرد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه إلى القوانين العامة[2].

لقد وضع الناقد البريطاني وليم إمبسون (١٩٠٦ – ١٩٨٤م) Empson ، كتاباً سماه سبعة أنماط من الغموض Seven Types of Ambiguity[3]، نشره للمرة الأولى عام ١٩٣٠م، وهو كتاب رائد يعد مرجعاً مهماً في موضوعه، إذ درس إمبسون الغموض في كتابه دراسة مستفيضة، وجعله جوهراً للشعرية ومقياساً لها وأداة للدراسة والتحليل، وقد عرف الغموض بأنه : " ما يمكن أن يعني عدم القطع فيما تعنيه ، أو ترمي إلى أشياء

---

١ - أدونيس، زمن الشعر ، ص ١٩٥ .

٢ - محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٢١، ط ٢ دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧م.

3 - W. Empson; Seven Types of Ambiguity, New Directions, New York, 1966.

كثيرة ، أو احتمال أن تعني هذا أو ذاك أو كليهما معاً، وحقيقة أن الجملة لها عدة معاني"[1]، فجوهر الغموض عند إمبسون يكمن في تعددية المعنى وكثرة محتملاته ، وقد أولى النقاد العرب القدماء هذه التعددية عنايتهم كما هو واضح في حديثهم عن الاتساع والإبهام والتأويل وغيرها من الضروب البلاغية التي تفتح مجالاً للقراءات المختلفة، وعلى ضوء هذا فليس من التعسف في شيء إدراج تلك الصنوف التي فيها مجال للتعددية تحت الغموض بعد أن فتح إمبسون باب الغموض وجعل منه أداة سحرية لتحليل الشعر وفهمه[2]، أما دقة المعنى وبعد غوره تلك التي أشاد بها الإمام عبد القاهر ؛ فإن إمبسون يرى :"أن الغموض يكون محترماً ما دام يسند تعقيد الفكر ولطافته أو اكتنازه أو ما دام ندحة يستغلها الأديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ، ثم هو لا يستحق الاحترام إن كان وليد ضعف أو ضحالة فكر يبهم الأمر دون داع.."[3]، وهذا ما يذكر بحديث عبد القاهر الذي يرى أن التأمل وكد الفكر في الكشف عن المعنى يجب أن يكافئ بدقة المعنى ولطافته ، أما إذا كان كد الفكر في غير طائل فلا قيمة للتأمل والمماطلة، ولا داعي لها .

يكشف إمبسون عن وظيفة الغموض بأنه ليس مطلباً بحد ذاته أو أداة مستقلة؛ ولكن ينبغي في كل حالة أن ينبع الغموض من المقتضيات الخاصة للحالة ، وليس هناك ما هو أقدر على تبرير

---

1 - Ibid; P 4.

٢ - انظر؛ إبراهيم سنجلاوي : موقف النقاد العرب القدماء من الغموض، ص ٢٠٤، مجلة عالم الفكر، مج ١٨ ، العدد الثالث – الكويت ١٩٨٧م.

٣ - ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ٢ / ٥٦ ، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٧م.

وجود الغموض من الإثارة وتحقيق المتعة والفائدة[1]، كما يلتقي إمبسون مع عبد القاهر الجرجاني الذي يرى أن الشعر الجديد يحتاج إلى دقة في التفكير وتأمل للوصول إلى معناه إذ يرى إمبسون أن القصيدة الجيدة لا يكون معناها مباشراً وهي تحتاج إلى ذكاء خاص للكشف عن معناها، أما القصيدة الرديئة فهي التي يعيبها التحليل، ذلك أنها لا تحتاج إلى مثل هذا الجهد الذهني، فمعناها مباشر مكشوف[2]؛ فإمبسون يرى أن الغموض ليس مطلباً في حد ذاته ، وإذا لم يزد في فضل المعنى ويعلي من أثره فلا مسوغ له[3]، فالشعر مغامرة محسوبة ، يحاول فيها الشاعر أن يحدد طرائقه التعبيرية وأساليبه في التخيل وبناء عالم القصيدة، وتظل المغامرة في الشعر مأمونة العواقب إذا اتسمت بقدر من المنطق الفني يجعلها في إطار المقبول والمعقول، ولا ينفي عنها التلقائية والدهشة، بيد أن المغامرة تتحول أحياناً إلى مقامرة وإلى قدر من التجريب الشكلي العقيم، إذا فقدت التجربة الشعرية تلقائيتها العذبة وبكارتها المستحبة، لذلك قيل في تعريف الشعر قديماً : "الشعر ما أشعرك"[4]؛ ذلك لا يدفعني الخطاب الشعري عند أدونيس – تنظيرياً للتعاطف مع قضية الغموض، التي تقودنا للوقوف عندها عندما نسمع شاعراً مثل أدونيس يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية ، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض، محملاً القارئ

---

1 - Empson; Op. Cit.; P. 235.

2 - Empson; Op. Cit.; P. 246.

٣ - سنجلاوي؛ موقف النقاد العرب القدماء من الغموض، ص ٢٠٥.

٤ - انظر ؛ طه وادي : تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة، ص ١٥٥ .

والمتلقي مسئولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص، في كتابه "زمن الشعر" يرتدي عباءة سقراط (٤٦٩ – ٣٩٩ ق.م.)، إذ يورد في نهج أفلاطوني حواراً متخيلاً بينه وبين قارئ ما ، حول ظاهرة الخرف اللغوي والغموض، يقول فيها[١]:

"(هو) – هل هذا الغموض في شعركم طبيعي أم تتعمدونه ؟.

(أنا) – إن تعمد الغموض مناقض للإيجاد الشعري .

(هو) – أعتقد أنكم تتعمدونه !.

(أنا) – تعتقد ؟ ما سبب اعتقادك ؟.

(هو) – لا أفهم شعركم.

(أنا) – هذا ليس سبباً ، فعلى القارئ أن يعترف أحياناً أنه ليس من الضروري أن يفهم كل القصيدة فهماً مثالياً شاملاً .

(هو) – إذن الحق على القارئ .

(أنا) – نعم ، بمعنى ما ! .

(هو) – هل أستطيع أن أستنتج أنك تحب الغموض ؟.

(أنا) – نعم ؛ ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي .

(هو) – قلت إن الحق على القارئ ، فما السبب ؟.

(أنا) – الأسباب ثقافية وتقليدية، وفنية وشعرية..".

ويقول أيضاً : " إن الفرق بين لغة الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلاً، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلاً ".

---

١ - أدونيس ؛ زمن الشعر، ص ١٨٥ – ١٥٩ .

فأدونيس وضع تصوراً للخطاب الشعري الحديث إذ رأى في الشعر نظاماً خاصاً يبتعد بالكلمات عن دلالتها التي وجدت لها أصلاً ، وأن لغة الشعر لغة إشارية يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر وأن الكلمة في الشعر "هي صورة صوتية وحدسية، فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كانت لغة الشعر غير السائد والمألوف، فإن تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد تواصلاً سهلاً ، مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض"[١]؛ فهذا اللون من الغموض الحداثي يرجع إلى "ثورة"، و "رفض" – على المستوى الفكري (الأيديولوجي) – لم يجد لهما الشاعر منفذاً إلا من خلال لغة غير مفهومة[٢]؛ صحيح أن كل غموض قابل للتوضيح وليس من غموض يستعصي على الناقد إذا استخدم بصبر وأناة مفاتحه المناسبة، تماماً كما فعل القدماء مع أبيات أبي تمام والمتنبي وغيرهما؛ إلا أن المشكلة الحقيقية في غموض الشعر الحديث نجمت من الإغراق في الرمز واستخدام الأسطورة، وتفريغ الكلمات من معانيها المألوفة بشتى الطرق[٣]؛ ونرى أنه من المفيد هنا أن نوجز أنماط الالتباس السبعة التي عرضها وليام إمبسون في كتابه، هذه الأنماط هي :

(١) غموض ناشئ عن استخدام المجاز بأنواعه المختلفة بما فيها الاستعارة[٤]، ويركز إمبسون فيه على دراسة وتحليل الغموض الناشئ عن المجاز والاستعارة والتوابع والإيقاع، ويذهب لأبعد من

---

١ - عبد الله رضوان : الغموض في الشعر العربي، مجلة شئون أدبية، العدد ١٠، ص ١٤، الشارقة ١٩٨٩م.

٢ - انظر ؛ السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية.. دراسة أسلوبية، ص ٩٨، ط ٣ ، بيروت : دار الأندلس ١٩٨٣م.

٣ - انظر؛ حمدون، ظواهر لغوية، ص ١٧٦ .

4 - Empson; Op. Cit.; P. 2.

ذلك، حينما يعرض فكرته حول إمكانية اشتمال الجمل الأولية على نوع من الغموض، وذلك بتحليله لجملة[1]: The brown cat sat on the red mat ، وهذا النمط تكاد سلطته تظلل كل شيء له أهمية أدبية[2].

(٢) تعدد دلالات العبارة[3].

(٣) تعدد دلالات اللفظة[4].

(٤) توحد وامتزاج معان كثيرة للتعبير عن حالة نفسية وذهنية أكثر تعقيداً لدى الكاتب[5].

(٥) غموض يحدث عندما يكشف الكاتب فكرته في أثناء فعل الكتابة؛ حيث يظهر تشبيه لا ينطبق على شيء بالذات، ولكنه يقع بين شيئين عند انتقال الشاعر من أحدهما إلى الآخر[6].

(٦) غموض ينتج عن حالة تعد تعارضاً في ألفاظ النص عندما يكون الكلام متناقضاً ويجبر القارئ على أن يبتكر تأويلات أو أن تكون عبارة ما لا تقول شيئاً، وذلك لتناقضها أو لعدم علاقتها بما يقال ، فيجبر القارئ على ابتكار تفسيرات وتأويلات معينة خاصة به[7].

(٧) غموض ناشئ عن ازدواجية في مشاعر أو أفكار الشاعر، ويظهر ذلك عندما يكون المعنيان الخاصان بالكلمة هما المعنيين المتقابلين الذين يحددهما السياق، وأن الأثر العكسي هو بيان

---

1 - Empson; Op. Cit.; P. 1.
2 - Empson; Op. Cit.; P. 3.
3 - Empson; Op. Cit.; P. 48.
4 - Empson; Op. Cit.; P. 102.
5 - Empson; Op. Cit.; P. 133.
6 - Empson; Op. Cit.; P. 155.
7 - Empson; Op. Cit.; P. 167.

انقسام رئيس في ذهن الكاتب، وهذه الحالة شائعة على درجات متفاوتة، على حسب درجة الانفصال التي يسجلها الشاعر ذهنياً من خلال عمله[1].

وواضح أنها أنماط تنعكس على شعر السياب، وأدونيس، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وصلاح عبد الصبور، وفاروق شوشة، وعدد من شعراء الجيل الأحدث؛ لكن ما لم توضحه هذه الأنماط ملخصة، وهو ما نريد أن نؤكد عليه هنا تفصيلاً، هو تلك النزعة الأيديولوجية الرافضة التي تختفي وراء مظاهر الغموض في شعرنا المعاصر ، وتنبع في حقيقتها من " الغموض" في رموز وأساطير وموروثات عالمية غير مألوفة لقارئنا ، تسهم في تغريبه عن ذاته وثقافته، كما تترك في وجدانه شعوراً باتساع الفجوة بين أسلوبه في التفكير والعالم من حوله، ويستتبع ذلك أيضاً الشعور بالضعف والضعة والنتيجة الرئيسة هي الزهد في الفكر والأدب والشعر؛ تلك الأمور تلاحظ ملاحظة الأكمة على السهول البسيطة ، والنور في الظلمات الداجية.

بعد هذه المقدمة البحثية نتحول للقراءة التحليلية لظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، من خلال النصوص المتاحة، والتي استشرى فيها الغموض بوصفه وسيلة فنية لحد بات معه هذا الشعر ، أو كاد، كتلة من الطلاسم والضبابية يستشكل على القارئ المثقف فك رموزها ، فأمست القصيدة متاهات واسعة تتراكب فيها الصور وتغمض الأخيلة وتتبعثر الكلمات بحجة تفجير اللغة، أو بذريعة الإفصاح عن مكنونات

---

1 - Empson; Op. Cit.; P. 198.

اللا شعور، وذلك باستخدام المجاز المفتوح بأنواعه المختلفة مثلاً ؛ يقول رفعت سلام :

طرقة ... /

فامرأة من البن الخفيف /

امرأة من الحفيف /

وانفراجة على فضاء يحترق .

على ما يقسم الوقت : غباراً فاتراً ..؟.

أو باستخدام المضمون المعلق بلا مرجع دلالي، كما هو الحال في قول الشاعر المغربي محمد الصالحي :

العصا التي توكأ الدهر عليها ..

دعها ترقط مجدك بأشواك التعب .

فهنا سند بلا إسناد؛ فأية عصا تلك التي توكأ عليها الدهر ؟.

ونوع آخر تجد فيه الغموض وسيلتك لدخول عوالم مفتوحة من المتعة والإثارة واختبار الذهن المتفتح، يقول الشاعر الموريتاني ببهاء ولد سيدي بديوة (١٩٦٦م-) :

يا شغفاً يشد الماء بالصلصال..!

أن ينشق وجه الطين عن أحلامنا ..

من لحظة عسلية الشفتين..

من صحو الضياء إذا ترنح في سرير الماء

كيف يسيل صمت القلب منكسراً ؟.

هذا النمط السهل الثري الذي أنتجته الروح الفنية في قصيدة الشاعر ببهاء هو النمط الذي رتب صلاح عبد الصبور فوق

أرففه معظم صياغاته الفنية التي توكأت على الغموض بوصفه فنية بلاغية تقوم على دعامتين رئيستين هما : سهولة العرض، وقرب الغرض، دون تصريح بما يرمي إليه الشاعر، يقول صلاح عبد الصبور :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك ../
فتحسس رأسك !.

يوحد صلاح عبد الصبور هنا ، ويمزج معاني كثيرة للتعبير عن حالته النفسية والذهنية التي هي في حقيقتها أكثر تعقيداً من طرح يتساءل ويثيرك لتتحسس رأسك، ومن هنا يدخل الشاعر بقارئه إلى حقل خاص جداً من حقول الإثارة الفنية ذات المرجع الذهني الخاص فقد بنى على ضياع الحقوق والتباس التفرقة بين الفاعل والمفعول وتاريخ الفعل، نمطاً تقريرياً ابتكارياً ، أدخل إلى باب الأساطير ، فقد شكل صورة مفصلية مركبة قاعدتها جملة واحدة مفرداتها : [رؤوس / جثث / حيوانات / أُنَاس ..]، هذا المستوى الصياغي أدخلت عليه تطويرات ورؤى شعراء الحداثة كما هو الحال في شعر محمد عفيفي مطر، الذي يشكل ما يلوب في دواخلنا من هواجس وخطرات بشكل يصعب معه استجلاء مكنونات النص وخبايا التجربة على نحو واضح وصريح؛ فمثلاً يقول :

تلبس الشمس قميص الدم ...
وفي ركبتها جرح بعرض الريح ..
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخيل..[1].

ومن المغرب الشاعر محمد الصالحي الذي يبدأ قصيدته: (خوف)، بالتصريح بأنه لا يلوي على شيء، مع استخدامه لأسلوب النفي بلا المتوسطة بين (أل) المعرفة واللفظ المنفي، وذلك الأسلوب الذي انتشر بشكل واسع جداً في حقبة الستينيات ثم عاد مع بداية الثمانينيات : "اللا وعي"، "اللامنتمي"، "اللامعقول"، "اللاتفسير"، "اللادلالة" ... يقول:

سادراً لا ألوي على شيء
أتعقبك أيتها السقطات بخيط الوعد
أخيط جبتك أيها العدم
وأنت أيها العالم
بمشيئة السحر أهوي عليك
لأتقي شظاياك
وكم أخاف على اللا مكتمل من الاكتمال .. .. ..

فالصالحي هنا يفتح الدلالة المفرغة من المضمون القصدي في جملته الأخيرة، فعبارته لا تقول شيئاً محدداً أو حتى مخبَّأً، إنه يطرح غائباً، ويدفع القارئ للبحث عنه، بينما هو غير موجود أصلاً؛ هذا هو العامل المشترك الذي يتشدق به الشعر الحديث: الاختلاف في نوعية الطرح واتجاهاته، فشاعر مثل على منصور، يقول:

---

١ - انظر ؛ د. محمد مصطفى هدارة : الحداثة والتراث، مجلة الهدى، العدد ١٦/ ١٧ المغرب ١٩٨٧م، ص ٤٣ .

في الطرقات توقف
بعثر بعض الوقت أمام الفترينات ، وغمغم :
يا قحط الألوان ..!
طلعت من بين أصابعه وردة .. دخلت في الظل،
اختبأت ، خرجت للضوء،..
اشتعلت ... وانشق الميدان .

فعلي منصور في قصيدته يعتمد على البسط الأفقي ، الذي لا نستطيع أن نعده من قبيل التراكم، إنما هو حشد استجماعي يطلق الشاعر خلاله العنان لفنية الصياغة محاولاً اقتناص كل ما يعن له في سبيل تكوين تجربة، التعبير عن تجربة ناضجة متخلقة داخل المبدع؛ هذا البسط يبدد خيوطاً كثيراً ومهمة من أسس النص، الأمر الذي يحيل إلى الغموض ويئيل إلى الالتباس ؛ وهناك مستوى الطرح الصفري المعجمي الساكن، والمتمثل في جمل تترى تكاد تشعر القارئ بأن كل واحدة منها بديل معجمي للأولى ، ومن ذلك قول الشاعر العماني ناصر العلوي :

نزهة الصخور ، خرافة التماثيل
الرياح الملثمة في ثغور الماضي
أكثر عرياً أمام قاموس الموج
مرعى لضياء عيني
وغناء أبدي لإيقاع الموت .. .. ..

نقف الآن لنتساءل؛ إذا كانت القصيدة الحداثية قد كتبت إفصاحاً عن مكنونات "اللاوعي"، فإن "اللاوعي" لا يعني "اللا معنى"، أو "اللا دلالة"، لأن اللاوعي الشعري مفعم بالإيماءات

الدالة، مشحون بالإشارات الموحية التي تقتضيها طبيعة أي عمل أدبي، واللاوعي الإنساني الذي يشحنه الهاجس الشعري والكلمة المجنحة؛ ليس في واقعه إلا انعكاساً متوهجاً لنبض الروح وبوحاً شجياً بخفقات النفس، يقول هيجل: "ربما أن الكلمات نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالاً خارجية، فلا ينبغي البحث عن أصل لغة الشعر في اختيار الكلمات ولا في طريقة نظمها، ولا في صورتها وإيقاعها؛ وإنما في كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء[1]؛ فهيجل يصر على أن اللغة في الشعر وسيلة لتسجيل الواقع تسجيلاً جمالياً مصوراً ومجسداً تصويراً وتجسيداً خاصين، هذا التصوير والتجسيد لا يحدث إلا إذا أخذت الألفاظ بعضها برقاب بعض، ويرتكز بعضه إلى بعض؛ كما علمنا الإمام عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز؛ هذا الإمام الذي كان يطمح إلى جلال المعنى وجماله في آن واحد، هو نفسه الذي عد المعنى الغامض الدقيق من دلائل القدرة البيانية، والواضح مرذولاً مبتذلاً . فلو لاحظنا علاقات الألفاظ في البناء الشعري للقصيدة الحديثة سنجد متكأ معيارياً للأحكام غير المرسلة، فمثلاً إبراهيم أبو سنة، في ديوانه رقصات نيلية، يقول:

سيبدأ من دمعة ذرفتها النجوم
على وردة من نوامى الزمن .
فلا تستنيمي لوقع المحن .. ..
وقومي من العجز ..
وقومي من الخوف ..

---

١ - صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٧٧ .

قومي من الذل ..

قم يا وطن .

أنهى أبو سنة جملته التجريبية بمد منقطع، وهو بتر لمسا ومنحى التجربة، إذ تحول من خطاب المؤنثة إلى المذكر (قومي / قم)، هذا جدول من الجداول التي أطلق فيها الإمام عبد القاهر ماء علمه، وكذلك نجد مثالاً لذلك في قصيدة (إباء) للشاعر السوري محمد وحيد علي ، يقول :

عام مزدهر بالنخل وبالأعناب

و"إباء" تسير على مهل

تحمل دفترها النبوي..(؟).

وتقرأ في المرآة صلاة الأحباب (؟)..

لن نجد أي مسوغ لوصف دفترها بأنه "نبوي"، فما عائد النسبة هنا؟، وهل هناك دفاتر "نبوية"؟، الشاعر هنا يشير إلى جمال "إبائه" هذه بجملة صلاة الأحباب، وهي معنى مقبول وحسن على الرغم من كل ما تحمله من ظلال نثرية وسطحية، لكنه حينما قرنها بالفعل "تقرأ" دفع بالمعنى إلى مسار آخر مغاير تماماً للحالة النفسية المسيطرة عليه، إذ جعل منها امرأة مستجدية للمديح، حالمة بسرابه تستحضره بالجلوس أمام المرآة .

مثل هذا القصور في الإسناد هو الذي يحيل إلى الغموض، ويتكرر في شعر محمد وحيد علي، ففي قصيدته (امرأة) نقرأ :

يا إبائي التي صوتها جمع، أو صلاة ..

يا إبائي التي ليلها زنبق ، وجهها عبق ..

صدرها صرتان من الضوء والسوسنات ..

إننا نلاحظ هنا أن الشاعر يستعير ويشبه بلا اعتداد بمنطق أو عقل، لننظر في "صوتها بجع"، "صوتها صلاة"، "ليلها زنبق"، "وجهها عبق"، "صدرها صرتان من الضوء والسوسنات".. لقد غمض المعنى حينما قال صوتها بجع تماماً، إذ لا مناسبة بين الصوت والبجع بذاته؛ ثم وجهها عبق : الوجه ملموس قورن بمشموم، وكان يجب على الشاعر حينئذ الالتفات إلى اعتبارات بلاغية ليس من المقبول تحطيمها ذوقاً ، وكذلك "صدرها صرتان من الضوء والسوسنات"، فالصدر يدرك باللمس والضوء بالنظر، لكنه هنا ساند المرئي بملموس وهو السوسنات، فاستطاع الخروج من مأزق التشكيل إلى براح الأداء الممتع .

وقد تضطرب الصياغة فيسبب اضطرابها ضعفاً دلالياً ينتج عنه غموض المضمون، ونأخذ من قصيدة "بروق العامرية" للشاعر السعودي علي الدميني، مثالاً يقول:

يتها الجاهلية .. في عرشها ينبت الطير
والفلوات يزغردن بالنوق ، والناس ..
كل على فلك يسبحون :
مطر صحونا ، وغمام حنون ..
وأنا بين فرعين من رقة وجنون
والقوافي تشب الهوى في محار العيون
(ليت لي – من أنا عاشق – واقعاً ، فأكون)..

فالجملة الأخيرة اضطربت فيها الصياغة لحد استشكل معه فهم المضمون أو الدلالة التي يرمي إليها الشاعر، والقصيدة – على الرغم من ذلك – بها طاقة شعرية كبيرة تشير إلى شاعر

مبدع، وبها نماذج جيدة لظاهرة الغموض الفني البناء، ففي المثال قرأنا جملة والفلوات يزغردن بالنوق ... في تصويره للصحراء بنساء يزغردن بالنوق جمع أطرافاً كثيرة في صورة موجزة وجامعة، فالنوق تسير في الصحراء كأنها تعلو وتهبط والناس من فوقها كذلك يفعلون، فأتاحت تلك الظاهرة الطبعية أمام الشاعر أن يلاحظ تلك الحركة الترددية ومن ثم مقارنتها بحركة الموجات الصوتية الترددية في الزغاريد، ومن ثم شبه النوق في الصحراء بامرأة تزغرد، فالزغرودة حركة ترددية تشبه مجردة حركة ناقة تعدو في الصحراء، وهذا المعنى على ما بين طرفيه من تباعد إلا أن الصياغة أكسبته قوة وجمالاً وقرباً، بخلاف جملة (ليت لي من أنا عاشق واقعاً فأكون)؛ فهنا انقسام واضح في ذهن الشاعر، وازدواجية في مشاعره وأفكاره، هذه الازدواجية التي عانى منها نص "وقت يصحو فيه العشب" للشاعر فاروق شوشة:

مطر ، غيم ، أفق .. وجل
يدنو .. يتدلى ..
يوشك أن يفصح
عن (نزوة قوس قزح)..
و (جنون النهر المتوحد)
وهسيس طيور
يسكنها دفء الأعشاش ..

فنص شوشة يعاني اضطراباً صوغياً؛ فصياغته للتجربة غير مدورة، بمعنى أنه لم يتح للصياغة أن تمتد حتى نهاية خط

التجارب الصغرى في كل سطر شعري، فهناك جمل غير مكتملة المضمون الإسنادي للدلالة:

يوشك أن يفصح عن نزوة قوس قزح..

وجنون النهر المتوحد

فأية نزوة يعني؟ وما دورها؟ ومع من توحد النهر؟ وأي جنون سيعتريه؟ وربما يورث مثل هذا القصور الصياغي اضطراباً في رسم الصورة مما يلبسها غموضاً غير فني :

الآن .. .. الآن .. ..

يوشك أن يتكشف وجه العالم ..

أو يتراجع ، وهو يمد يداً ..

بخيوط العتمة مشتبكة ..

فالشاعر هنا يحاول رسم صورة بندولية مزدوجة الحركة ؛ تصدرية تقهقرية في آن واحد : وجه العالم ينكشف / أو يتراجع ، وهو يمد يداً مشتبكة بخيوط العتمة؛ لكن الصياغة لم تتح للصورة مقدار الفاعلية والفنية التي طمح إليها الشاعر من وراء التجربة ، فقد كان من المحتمل أن يبرر الشاعر لهذه اللحظة الترددية بمبرر فني مناسب يقي الصورة من صدمة الطرح القسري المفاجئ للدلالة .

إننا نساند الإبداع في كل صوره وكل فنياته بشرط احترام عقلية المتلقين، وأيضاً بشرط احترام المبدع نفسه لإبداعه وتراثه وذاتيته القومية وانتمائه العربي، إننا ناهضنا في وقت مبكر من تاريخ التطور الثقافي العربي مجموعة من فنيات البلاغة اللفظية : كالجناس والطباق ، والدلالية : كالتورية .. وهرعنا في عصرنا

الحديث إلى بلاغيات لغات أخرى لها ظروفها المناخية والاجتماعية والفسيولوجية التي تجعلها ، لا محالة ، غريبة عنا ؛ فاسترفدنا بلاغة الالتباس Ambiguity من البلاغة اللاتينية ، وعندنا البديل المرغوب من النقاد والبلغاء قديماً وحديثاً ، إنه الغموض الذي هو ضد الابتذال والذي يحافظ على ما للإبداع من قيمة وقدسية أين التباس إمبسون من غموض الصابي ، ورسائل الانتصار لأبي تمام. يقول الشاعر الفرنسي سيرج بييه (١٩٥٠ –) : " لن يتطور الشعر العربي من خلال تماهيه مع الشعر الغربي وتمثل تجاربه واكتساب ملامحه. إن عليه أن يعود إلى الثروة الهائلة الموجودة في الشعر الجاهلي برؤيا تفجر المدى بين الكتابة والرواية"[١]. أي المكتوب والمروي .

١ - من حوار أجراه ك هـ شفيق، وج ياسين ، مع الشاعر سيرج بييه ، جريدة الحياة ، العدد ١١٠٥٣ ، لندن ١٩٩٣/٥/١٨م، ص ٢٠.

الانـحراف الدلالي

قَـرَّ في النقـد الأدبي؛ منـذ أن أبـرز الشـكليون الـروس الفـروق الجوهريّة بين لغتي النثر والشـعر، أن هـذه اللغـة الثانيـة – لغـة الشعر – تتشكَّل على السطح الأملس المحايد للغة النثر، وتمارس فوقـه تنظـيم نسـيجها ورسـومها وخواصـها التعبيريّـة والتصويريّة المتميزة[1]. ومنذ أن طرح هـؤلاء الشـكليون مفهـوم الانتظام بوصفه خصيصة أساسية لِلُغَة الشعر، ثم طوّر "رومان ياكوبسـن" مفهـوم الأنسـاق بوصـفه؛ أولاً: خصيصـة للغـة الشـعر. وثانيـاً: الأداة الرئيسـية لخلـق مـا سمـاه "يـان موكاروفسـكي": التـأريض الأمـامي Foregrounding، حاولـت دراسات متعدّدة اكتناه التجليات المختلفة، المُحتملة، للأنساق[2].

وقد جَسَّد المحدثون هذه المفـاهيم والفـروق الـتي تُمَيِّـز لغـة الشعر بمصطلح الانـحراف، الذي يعني أن شعريّة اللغة تقتضي خروجها السافر على العُرف النثـري المعتـاد، وكسـر قواعـد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمَّا لا يستطيع النثر

---

١ - انظر؛ د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية،(ص ٢٤).
٢ - كمال أبو ديب : الأنساق والبنية، ص ٧٣ ، مجلة فصول ، مج / ١ ، العدد/ ٤، القاهرة: هيئة الكتاب ، يوليو ١٩٨١م .

تحقيقه من قيم جمالية[1]، فبينما يُقَدِّم النثر (المعنى)[2]، يُقَدِّم الشعر "معنى المعنى".

والانحراف في معناه الواسع، هو كل خروج – غير مُبَرَّر – على أصول قاعديّة مُتَعَارَفٍ عليها، ويمكن حصر الانحرافات الشعريّة بالوقوف على الأشكال البلاغيّة والأسلوبية التي يطرحها علم النص، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على حصر الانحرافات الشعرية، وهو أمر يَتِمّ على مستويين :

أولاً: طبقاً للمستويات الصوتية والدلاليّة، ثم يتم طبقاً للوظائف التقابليّة بأنماطها الإسنادية والتحديديّة والتراكمية، الأمر الذي يسمح مثلاً بالتمييز بين عامل إسنادي، وهو الاستعارة، وعامل تحديدي وهو الوصف .

أما المستوى **الآخر** فتركيبي وهو عدم الترابط[3].

وفكرة الانحراف deflection تعد خرقاً منظّماً لشفرة اللغة، وهو في حقيقة الأمر الوجه المعكوس لعملية أساسية أخرى ، إذ أن الشعر لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى عالٍ ، فعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل

---

١ - انظر؛ صلاح فضل: إنتاج الدلالية الأدبية، (ص: ٢٤٠).
٢ - كوين ؛ بناء لغة الشعر ، ص ٢٠٠ .
٣ - د.صلاح فضل: بلاغة الخطاب، (ص: ٥٨).
وانظر؛ مناقشة رولان بارت لهذا المصطلح في:
-Roland Barthes, "Style and its Image" in; "The Literary Style; Asymposium" ed. Schaman Oxford univ. press, 1961 (p7). Tzvetan Tod- orov, The place of stylen in the structure of the text. In; The Literary style, Ibid (p. 77-88).

البلاغي، تحدث عملية إعادة بنية أخرى، تحاول بناء نمط شعوري آخر، في نظام جديد[1].

وقد تعددت صيغ الانحراف، في اللغة العربية، فمرة يبحث الكتاب عن معادل بلاغي قديم لهذا المصطلح، وهو العدول فيقلمون أظافره ويثلمون حدته؛ ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هو الانزياح Displacement تفادياً للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف، لكن الواقع هو أن العلاقة بين القاعدة والانحراف هي التي تحدد العملية الأسلوبية، وليس الانحراف في حد ذاته ، على أن القاعدة التي يقاس عليها الانحراف الشعري قد يطلق عليها مصطلح آخر هو درجة الصفر النصي التي هي افتراضية في اللغة وليس لها وجود فعلي في الغالب[2]، لكن جون كوين يضع حلاً لإشكالية درجة الصفر البلاغية غير القابلة للكلام في نظرية الشعرية الحديثة، ويتمثل هذا الحل في اختيار منطلق يتم الارتكاز عليه، لا يتعلق بدرجة صفر مطلقة، وإنما بدرجة صفر نسبية، أي استخدامات اللغة بأقل نسبة موسومة من المنظور البلاغي ، أي بأقل درجة من المجاز، هذا المستوى اللغوي موجود فعلاً في اللغة العلمية، ولهذا الفرض ميزات عديدة، فهو يتفادى الإحالة لضمير المخاطب أو وعيه، ويسمح بإعطاء فكرة الانحراف قيمة كمية باستخدام الأدوات الإحصائية، لا لقياس درجة انحراف الشعر عن لغة العلم، ولكن لمعرفة مستويات الانحراف وفوارقه بين النصوص الشعرية ذاتها، مما يجعل دراسة

---

١ ـ فضل ، بلاغة الخطاب، ص ٥٨.

٢ ـ فضل، بلاغة الخطاب ، ص ٦٤، و ص : ٦٧ .

ظاهرة الانحراف مثلاً من الشعر الكلاسيكي إلى الرومانتيكي والرمزي لا تخضع لمجرد الانطباعات الشخصية، وإنما تتم وفقاً لمعايير علمية مضبوطة[1].

وجملة الأمر أن تجاوز نمطية اللغة أصبح من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر، الذي يتغيَّى استحداث لغة شعرية جديدة تتمرّد على القوالب الجامدة، كسره لنمطية الألفاظ، فالألفاظ هي أوّل ما يلقانا في نصوص الشعر، لكن يجب أن نأخذ في الحسبان أنّ " اللغة إنما تحدّدت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، أمّا عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدّد معانيه، ولا تزال تضرب في تيهٍ من ماهيّاته، وهي ماهيّات غير متناهية، وما لا تناهي له لا يدرك إدراكاً دقيقاً بحيث يوضع لفظ محدّد بإزائه"[2]، ومن ثمَّ فلا قياس لنسب الانحراف في حقل النفس المعنوي، بل إن اللغة بعدئذ قادرة على استيعاب أقصى درجات الانحراف مهما كانت، لأن اللغة ليست هي القاصرة عن التعبير عمّا في النفس المعنوي، وإنما الوعي الاجتماعي والعرف، هذا هو موطن القصور الذي تعالجه اللغة الشعرية، التي هي إحساس ووعي مقصود لذاته، إنها تفرض نفسها بوصفها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها، وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر، كما أنها تشدّد بانتظام على صفاتها اللغوية، ومن ثَمّ فلا تصبح الألفاظ مجرّد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها،

---

١ - كوين : بناء لغة الشعر، انظر فصل : نظام الكلمات، ص ١٨٣ – ١٩٦ ، وانظر الجدولين رقم ١٠ ، و١١ .

٢ - شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م، (ص: ١٢٩).

وكيانات مادّية مستقلة بنفسها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات[1].

يقول الشاعر محمد فوزي العِنْتيل (١٩٢٤-١٩٨١م):

أطيفك هذا الذي يرتمي على وحدتي
كنخلات قريتنا الوادعة
تُغطي الحقول بأحلامها في ليالي القمرْ
وتحتضن الطيرَ حين يَمُرُّ
بِجِيدٍ تَهَدّل منه الثمر![2]

ويقول الشاعر علي الدميني :

لك الشدو على عتبات الحناجر
حين يصير الحنين يماماً
والراقصون مدائن لا تقفل – الليل – أبوابها ..
والصباح

فألفاظ هذين المثالين لا تؤدّي معاني لغويّة واضحة أو غامضة فحسب؛ بل هي تؤدي كذلك معاني بيانية؛ فنحن ههنا – إذن – لسنا إزاء ألفاظ دقيقة، لها دلالات دقيقة، وإنما نحن إزاء رموز قاصرة يستعينون على قصورها بالخيال والموسيقا؛ ولكن قصورها لا يغادرها مغادرة تامة، بل تظلّ تسبح في ضبابٍ قليلٍ أو كثير، وهذا ما يجعلها واسعة الدلالة، حتى الألفاظ الحِسِّية، مثل (الجيد/ الثمر... الخ) عند العنتيل، ومثل (عتبات / يمام /

1- Trence Hawkes; structuralism and semiotics, (p.63) university of California press 1977 .

٢ - فوزي العنتيل: رحلة في أعماق الكلمات، دار المعارف (ص: ٥٤).

مدائن ... إلخ) عند الدميني؛ نحسّ فيها اتساعاً شديداً وخروجاً عن مألوف الاستخدام اللغوي، فعند العنتيل : لا يَتَهَدَّل من جيد الحبيبةِ إلاّ ثدياها، كما يَتَهدَّل من "جيد" النخلة "البلح /الثمر"...؛ أما عند الدميني فلا عتبات للحناجر، ولا يتحول الحنين إلى يمام يرفرف على كف عاشق، ولا يصير الراقصون مدائن مشرعة للحنين... إنما يحاول الشاعر هنا نقل أحاسيسه ومشاعره التي لا تستطيع ألفاظ اللغة القاصرة أداءها[1]، ومثال آخر ، يقول فيه الشاعر:

عصافير الزجاج تتيه – تيها ..
وتشدو .. غير أنا لا نعيها ..
تحاول أن تغني كل آن
ويبقى صوتها المكتوم فيها
وتحلم أن يهشمها صبي
لتشدو كالطيور بملء فيها[2].

قصيدة عصافير الزجاج للشاعر التونسي نور الدين صمود[3]؛ تمثل بنية ذات مضمون انزياحي مدهش يتوازى داخله مستويان كلاهما يكرس لمشكلة النص، هذان المستويان يخلقان المعادلة

---

١ - انظر ؛ شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، ص ١٣٠ .
٢ - نور الدين صمود، عصافير الزجاج، مجلة إبداع، القاهرة، هيئة الكتاب، يوليو ١٩٩٢م، ص ٤٨ .
٣ - الشاعر الدكتور نور الدين صمود ولد في مدينة قليبية التي تقع في الشمال الشرقي للجمهورية التونسية عام ١٩٣٢م، وحفظ القرآن الكريم وأتم تعليمه الثانوي بالزيتونة؛ فالعالي في جامعة القاهرة والجامعة اللبنانية ببيروت ١٩٥٥ – ١٩٥٩م، حيث حصل على الإجازة في الآداب العربية وعمل أستاذاً بالتعليم الثانوي ثم بالتعليم العالي، وفي الجامعة الزيتونية، ونال الدكتوراه في المرحلة الثالثة عن أطروحة بعنوان "تأثير القرآن الكريم في شعر المخضرمين على صعيد الفظ والمعنى والأسلوب"، ثم حصل على دكتوراه الدولة عن موضوع "القرآن والشعر".

المستحيلة للنص : فثمة عصافير من زجاج ، صوتها مسجون داخلها، ولكي تبوح به ويخرج إلى البراح عليها أن تتحطم تلك العصافير، وإذا ما تحطمت : فهل يجدي الغناء ؟. ولو ظلت حبيسة الصوت مسجونة الأنغام فما جدوى الحياة ؟. إنه استفهام ضمني تطرحه البنية بوساطة انحراف دلالي تكمن قيمته وقمة عمله فيما بين لفظتي (يهشمها)، و (تشدو)؛ فكينونتها على هذا النحو مشروطة بعدميتها؛ فعصافير الزجاج عدم راسخ في العدم، وقد علق الشاعر فعل الشدو على التهشيم وجعله نتيجة ترتيبية ، هذا السطر الذي افتتحه الشاعر باللام السببية، وما سبقه من مهاد معرفي وتكويني للتجربة.

ومثله قوله الشاعر[1] :

ما الذي يَتبَقى للجريحِ.....
سوى طعنةٍ....
يدخلها غاضِباً...
يُبَعْثِرُ فيها أغانيه...

هذه البِنْيَة الاستفهامية، تتضمَّن في تضاعيفها إجابةً غير قاطعة، إجابة استفهامية، والانحراف أو الانزياح، تكمن قيمته، وذروة عمله في لفظة "يدخلها" بإسناد فعل الدخول إلى الجريح، لا إلى نصل الخنجر مثلاً، فهذا المقطع وسابقه يفسحان المجال لوفرة من الاحتمالات، وفرق تفوق ما لنا أن نعرفه وندركه، ومرجع

١ - علاء الدين رمضان، المتواليات. الهيئة المصرية العامة للكتاب (ص: ٦٣).

ذلك إلى أنّ " حركات النفس الباطنة ومشاعرها وظلالها لا حصر لها[1].

والانحراف الدلالي في الأمثلة السابقة يتجلى للمتلقين بفضل علامات البِنْية التي تتضَمَّنه والسياق القائم فيه، ومن هنا فإنّ الانحراف مهما بلغت درجته، فإنه قابل للتحديد، فدرجة الانحراف هي التي تحدّد مستوى التشكيل الفني ذاته داخل النص، وتنوعه، إذ هي دائماً قابلة للتحديد، وفكرة "القاعدة اللغوية"، التي يمكنها طرح تصوّر مناسب لحدود الانحراف، لم تعد – هذه – تعتمد على الاستعمال بتنوعه الشديد، وإنما أخذت ترتكز على مجموعة من القواعد الإجرائية المحدّدة الثابتة، ومن هنا فإن الانحراف – بوصفه عدواناً منظّماً على القاعدة – وما اقترح من احتسابه خاصيّة مميزة للشعرية البلاغية؛ قد اكتسب دلالة منطقيّة، فالانحراف اللغوي والانزياح المنطقي – الدلالي – ينحوان هكذا إلى الامتزاج؛ وانطلاقاً من ذلك أصبح من الممكن بناء نظريّة نموذج منطقي لأشكال اللغة الشعريّة[2].

ومن نماذج الانحراف الدلالي قول الشاعر عبد الكريم الناعم:

... .

وأمي ..

عتيقة الهموم تشتري براءتي بالعُمر،

تَنْتَحِبْ...

... تبكي عليَّ،

---

١ - انظر ؛ شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ص ١٣٧ .

٢ - فضل؛ بلاغة الخطاب (ص: ٢٠٠).

فابنها جنازة تَفِرُّ من أحداقها،
نَعْش على أكتاف وَهْمِهِ يُسَاقْ.
وقِصَّة عتيقة ميناؤها الرياح...[1].

ولنبدأ بِحَلّ شفرة هذا المقطع بتحويله إلى نثر، أي محاولة تقديم مقاربة دلالية له :

* " أُمُّهُ عتيقة الهموم تشتري براءته بالعُمُر(؟)، تَنْتَحِبْ... تَبْكي عَلَيْه.

فابنها - [التِفَات]- "جنازة تَفِرّ من أحداقها(؟)".

- [وابنها]- "نَعْشٌ على أكْتافِ وَهْمِهِ(؟)" .

- [وهَمُّ النعش]- " يُسَاقْ".

إلى هنا ينتهي حقل التشكيل الإزاحي عند الشاعر، في هذا المقطع، ومن نثره نوجز ثلاث مناطق للانحراف:

(١) العمر – بلا تحديد.

(٢) الجنازة التي تَفِر من حدقتي أمِّهِ .

(٣) نعش على أكتاف وهمه – وهم النعش – يُسَاق .

في المنطقة الأولى تستبدل براءته بِعُمْر، لم تُحَدِّد مدلوله، وهو في الوقت نفسه ليس عمرها؛ لأنها بعد تلك العملية تقوم بفعل؛ وتُقارب، بالمنطقة الثانية، مفتاحاً للأولى، حيث إنّ الثانية فِعل تقوم به أمّه. أمّا المنطقة الثالثة فهي ذروة الفعل الفنّي، وإن ماسَّتْ منطقة الغموض، فالنعش على أكتاف وهمه يُسَاق ، فما هو وَهْمُ النعش ؟ وما هي أكتاف هذا الوهم؟ مع الأخذ في الحسبان أن " يُسَاق" فعل مبني للمجهول، أي تكريس المفعوليّة

١ - عبد الكريم الناعم: الرحيل والصوت البدوي، مؤسسات ابن عبد الله بتونس (ص: ١٥).

في مقابل تغيب الفاعل تماماً؛ ونخلص من ذلك إلى سؤال ثالث : من الذي يسوق النعش ؟.

فالشاعر هنا يسلك مسلكاً أسلوبياً معروفاً؛ إذ يُقدّم اعتقاداً ثم يَسْتَدِلُّ لصواب هذا الاعتقاد[1]. فأمّه اشترت براءته / (قيمة الجوهر). بعمره / (الهيكل العرضي)؛ بعد أن ذاب في الكأس عمرُه .... لقد اتجهت الأم إلي الجوهر مدفوعة من نداء الغريزة التي تطمح إلى الكشف.... إلى المخبوء؛ والنفوس المثاليّة تتطلّع للسمو والتنزّه عن قصور البشر. وقد استعمل الشاعر الجَمَاد هنا – النعش – ليتداخل معه في حالات شعوريّة متساوقة بينهما بفرض تكافُئِهِمَا. وهو نوع مُتَقَدِمٌ من الإزاحة بوصفها أداة لتقويض البناء التَعَقّلي بالإغراق فيه. في محاولة للوصول إلى الاتجاه الغريزي الذي ينزع نحو التسامي[2]؛ فجمال الشعر وقيمته يكمنان في كونه منطقة وسطى بين العقل والغريزة. فلا هو معرفة مجرّدة. ولا هو اتجاه غريزي بَحْت[3]. والنمط نفسه يتكرَّر في قصيدته "آتيك عَالماً فأَوْرِقي". إذ يقول عبدالكريم الناعم:

وحينما لم تبق في الشفاه أغنية
مَدَدّتُ مقلتي
عبرت فوقها.
وصرت قُبّة في عالم بلا فلك[4]

---

١ - راجع: تلخيص كتاب الشعر، مؤلفات ابن رشد، هيئة الكتاب، (ص: ٦٩-٧٠).
٢ - هنري برجسون : التطور الخالق، ص ١٦١، ترجمة محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
٣ - برجسون : التطور الخالق، ص ١٦٢.
٤ - عبد الكريم الناعم : الرحيل والصوت البدوي، ص ٣١ .

لقد احتفظت لغة الشعر – على مَرّ العصور – بمقوّمات فَنّية مازالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب، وانتهت إلى العصر الحديث فأثّرت في أدبه من حيث صياغته ومعانيه؛ ولا ينال هذا التأثّر – في شيء – من اللغة ألفاظها وقواعدها؛ فهذا ما لم يَقُلْ به أَحَدٌ من المجدّدين الذين يُعْتَدّ بهم، في أدبنا العربي أو في الآداب العالميّة الأخرى، ولم يدر في خلد هؤلاء المجدّدين أن ينالوا من اللغة أو يُهَوِّنوا من شأنها أو من شأن المعرفة الدقيقة لأساليبها ومعانيها[1].

ومحصّلة الأمر أن هذه الظاهرة تنشعب إلى نوعين :

١-مُرُود قاعدي Ruletic deviation.

٢-انحراف مضموني، انزياح displacement.

أولهما مرذول لأنه يُعد من أوجه القصور التي تصيب أدوات الشاعر.

أما الثاني فيُعَدّ بُعْداً جمالياً إذا لم يحاول الشاعر الإغراق فيه والالتزام بمدلول شعري قادر على تفجير الطاقة التواصلية للغة بين الشاعر والمتلقين؛ فاللغة هي السبيل الوحيد لتحقيق التواصل بين من يستخدمونها، وهي أداة المبدع وقوته وحجته ومادته الخام ومهارته في آن واحد؛ لذلك لا إبداع دون تواصل ولا اتصال معياري واضح دون لغة سليمة ، ولا لغة دون التزام بقواعدها الأصول .

---

١ - د.محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط دار نهضة مصر، (ص: ٣٨٦).

مكتبة البحث

أولاً المقدسات :

١ – القرآن الكريم .

٢ – الكتاب المقدس [عند النصارى]: كتب العهد القديم والعهد الجديد، (Arabic Bible 41)، بيروت: دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط 15M - 1993.

ثانياً المراجع العربية والمترجمة :

(I) الكتب :

١ – إبراهيم، د . زكريا: مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية / ٨ ، القاهرة : مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة (د. ت.).

٢ – إبراهيم، د . زكريا : مشكلة الفن ، سلسلة مشكلات فلسفية / ٣ ، (القاهرة : مكتبة مصر – دار مصر للطباعة – د. ت).

٣ – محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٢١، ط ٢ دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧م.

٤ – محمد آدم : كتاب الوقت والعبارة، ط هيئة قصور الثقافة ، مطابع الأهرام، القاهرة ١٩٩٢م.

٥ – أدونيس : الثابت والمتحول، بيروت : دار الفكر ١٩٨٦م.

٦ – أدونيس : زمن الشعر، بيروت دار العودة ١٩٧٨م .

٧ – أدونيس : فاتحة لنهايات القرن، ط ١ دار العودة ، بيروت ١٩٨٠م.

٨ – أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ط ٣ ، بيروت : دار العودة ١٩٧٩ م .

٩ – أرسطوطاليس : في الشعر، تحقيق شكري محمد عياد ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .
١٠ – ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ط ٥، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٨م .
١١ – د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، بيروت ط ٢ ، دار العودة ودار الثقافة ١٩٧٢م.
١٢ – امرؤ القيس : ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٤م.
١٣ – وتيري إيجلتون : مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة – سبتمبر ١٩٩١م .
١٤ – هنري برجسون : التطور الخالق، ترجمة محمد محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.
١٥ – معد الجبوري : وردة للسفر ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨١م .
١٦ – عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ط ٤ ـ دار المعرفة: بيروت ١٩٨٢م.
١٧ – ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، ط ٢ ، القاهرة : مطبعة المدني ١٩٧٤م .
١٨ – ابن جني: الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار، ط٣ هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م .
١٩ – أحمد الحوتي، اليمامة والنهر، القاهرة، هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣م.
٢٠ – يوسف الخال : الحداثة في الشعر ، ط ١ ، بيروت : دار الطليعة ١٩٧٨م.
٢١ – يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، ط ٤ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦م .
٢٢ – محمد الدميني : أنقاض الغبطة، ط ١ ، عمان : دار الشروق ١٩٨٩م.
٢٣ – ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة: المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٩٦٧م .

٢٤ – ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تحقيق بترورث، وأحمد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع مركز البحوث الأمريكي في مصر، القاهرة ١٩٨٧م .
٢٥ – ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، ط ٥ ، دار الجبل ١٩٨١م.
٢٦ – بهاء الدين رمضان: كتاب النبوءات، ص ١١، ط ١، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، مارس ١٩٩٥م.
٢٧ – البدراوي زهران : ظواهر قرآنية، ط ١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.
٢٨ – حلمي سالم : سيرة بيروت، القاهرة: دار الفكر ١٩٨٦م.
٢٩ – مصطفى السحرتي: النقد الأدبي من خلال تجاربي، مطبعة لجنة البيان العربي، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة ١٩٦٢م.
٣٠ – رفعت سلام : إنها تومئ لي، هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م .
٣١ – د. محمد زغلول سلام : أثر القرآن في تطور النقد العربي، ط ٣ – دار المعارف ، القاهرة د. ت.
٣٢ – محمد إبراهيم أبو سنة : تجارب نقدية، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦م.
٣٣ – بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٧م .
٣٤ – ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة : وزارة المعارف – ١٩٤٥ م .
٣٥ – ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق: عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب أرسطوطاليس "فن الشعر"، القاهرة: النهضة المصرية – ١٩٥٣م .
٣٦ – شوقي ضيف : في النقد الأدبي، ط ٧ ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٨م.
٣٧ – صلاح عبدالصبور، الإبحار في الذاكرة، ط ٣، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٦م.

٣٨ – صلاح عبدالصبور : شجر الليل، دار الوطن العربي للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٢م .
٣٩ – عبد السلام بنعبد العالي : درس السيميولوجيا، الدار البيضاء ، دار توبقال ١٩٨٦م .
٤٠ – ألفت عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤م .
٤١ – د. عبد الرحمن عثمان : مذاهب النقد وقضاياه، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، القاهرة ١٩٧٥م .
٤٢ – عصام المدمري: أشواق الكلمة، وكالة آرس للبحوث والنشر، القاهرة ١٩٩٩م.
٤٣ – جابر عصفور : مفهوم الشعر، القاهرة ، المركز العربي للنشر ١٩٨٢م.
٤٤ – سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء ١٩٨٤م .
٤٥ – فوزي العنتيل: رحلة في أعماق الكلمات، القاهرة: دار المعارف ١٩٨٠م.
٤٦ – غيورغي غاتشيف: الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة/ ١٤٦، الكويت ١٩٩٠م.
٤٧ – الفارابي : الحروف، تحقيق محسن مهدي ، بيروت : دار المشرق ١٩٦٩م .
٤٨ – الفارابي : العبارة ، تقديم ولهلم كوتش وستانلي مارو ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ١٩٦٠م .
٤٩ – جودت فخر الدين ، أقصر عن حبك، بيروت ، دار الآداب ١٩٧٩م.
٥٠ – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٣م.
٥١ – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة / ١٦٤ ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، أغسطس ١٩٩٢م .
٥٢ – الفيتوري : أذكريني يا إفريقيا، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م.

٥٣ – ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، ط ٢، القاهرة : عيسى البابي الحلبي ١٩٤٥م.
٥٤ – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، ط ٣ ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧١م.
٥٥ – سلام كاظم ، دخان المنزل، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠م.
٥٦ – الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبدالهادي أبو ريدة، القاهرة دار الفكر العربي ١٩٥٠م.
٥٧ – جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠م.
٥٨ – زكية مال اللّه : على شفا حفرة من البوح، دار حسان عطوان للإعلام والنشر، دمشق ١٩٩٣م.
٥٩ – زكية مال اللّه : في عينيك يورق البنفسج، القاهرة (؟)١٩٩٠م.
٦٠ – عبد اللاه محروس: الظاهرة الأدبية، ط ١، القاهرة : مطبعة الأمانة ١٩٨٧م .
٦١ – السيد إبراهيم محمد : الضرورة الشعرية.. دراسة أسلوبية، ط ٣ ، بيروت : دار الأندلس ١٩٨٣م.
٦٢ – المرزباني : الموشح، القاهرة : المطبعة السلفية ١٣٨٥هـ.
٦٣ – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ط ٣ ، القاهرة : مكتبة مصر – ١٩٦٧م .
٦٤ – محمد مندور : في الميزان الجديد ، القاهرة : دار نهضة مصر ١٩٧٣م .
٦٥ – محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة د.ت..
٦٦ – ابن منظور، لسان العرب، بيروت دار صادر، (د. ت.).
٦٧ – عبدالكريم الناعم: الرحيل والصوت البدوي، مؤسسات بن عبد اللّه، تونس ١٩٧٥م .

٦٨ – إبراهيم نصر اللّه : الخيول على مشارف المدينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠م.
٦٩ – ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٧م.
٧٠ – أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، بيروت: ط ٢، دار الكتب العلمية ١٩٨٤م.
٧١ – محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، القاهرة : دار نهضة مصر ، د. ت.

(II) الصحف والدوريات :

١ – أدونيس : بيان الحداثة، مجلة (مواقف)، العدد ٣٦ ، شتاء ١٩٨٠م.
٢ – عز الدين إسماعيل : إجرامات؛ مجلة إبداع ٩ / ١٠ ، السنة الثامنة، القاهرة ، هيئة الكتاب – أكتوبر ١٩٩٠م .
٣ – سعيد توفيق : هرمنوطيقا النص الأدبي، مجلة نزوى ، العدد الثاني ، مارس ١٩٩٥م
٤ – هانز روبرت جاوس : علم التأويل الأدبي .. حدوده ومهماته، ترجمة بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت ١٩٨٨م.
٥ – حجازي ، أحمد عبد المعطي : طلل الوقت، مجلة إبداع ، القاهرة : أغسطس ١٩٩١م
٦ – حجازي، أحمد عبدالمعطي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، مجلة إبداع، العدد ٩، السنة الثالثة، القاهرة: هيئة الكتاب، سبتمبر ١٩٨٥م.
٧ – نور الدين الحداد : في سؤال اللغة ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٥ ، السنة الثامنة (المغرب : المجلس القومي للثقافة العربية – أكتوبر ١٩٩١م).
٨ – محمد حمدون : ظواهر لغوية في الشعر المعاصر، مجلة المنهل، مج ٥٤ ، العدد ٥٠٤ ، جدة – شوال / ذو القعدة ١٤١٣هـ .

٩ – كمال أبو ديب : الأنساق والبنية، مجلة فصول ، مج / ١ ، العدد/ ٤ ، القاهرة : هيئة الكتاب ، يوليو ١٩٨١م .
١٠ – عبد اللّه رضوان : الغموض في الشعر العربي ، مجلة شئون أدبية، العدد ١٠ ، الشارقة ١٩٨٩م.
١١ – علاء الدين رمضان : تحولات القصيدة ومغامرة الكشف، مجلة الشعر، العدد ٦٣، السنة ١٦، القاهرة – يوليو ١٩٩١م.
١٢ – علاء الدين رمضان : الهروب من الصمت إلى الجسد، مجلة الشعر، العدد ٧٣ ، يناير ١٩٩٤م.
١٣ – عبد المجيد زراقط: الحداثة الشعرية، مجلة شؤون أدبية، العدد ١٣، السنة الرابعة، (الشارقة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – صيف ١٩٩٠م).
١٤ – انظر: خالد سليمان: ظاهرة الغموض في الشعر الحر، مجلة فصول، مج ٧، العدد ١/ ٢، القاهرة – أكتوبر ١٩٨٦م/ مارس ١٩٨٧م.
١٥ – انظر: إبراهيم سنجلاوي: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض، مجلة عالم الفكر، مج ١٨، العدد الثالث – الكويت ١٩٨٧م.
١٦ – شفيع السيد: أسلوب التكرار، مجلة إبداع، س ٢، ع ٦، القاهرة، يونية ١٩٨٤م.
١٧ – د. وليد سيف: ضمن ندوة " الغموض في الشعر"، في : الدستور الثقافي جريدة الدستور، الأردن ١٤/ ١٠/١٩٨٨م.
١٨ – هادي شفيق، وجبار ياسين : حوار مع الشاعر سيرج بييه ، جريدة الحياة ، العدد ١١٠٥٣ ، لندن ١٨/٥/١٩٩٣م
١٩ – مصطفي صفوان: الجديد في علوم البلاغة، مجلة الكرمل، العدد ١٢، قبرص ١٩٨٤م.
٢٠ – نور الدين صمود، عصافير الزجاج، مجلة إبداع، القاهرة، هيئة الكتاب، يوليو ١٩٩٢م.

٢١ – محمد العبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، مج ٧، العددان ١/ ٢، هيئة الكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧م.
٢٢ – حبيب غلوم حسين: موسيقى اللغة [موسيقا اللغة]، مجلة دراسات، العددان الرابع والخامس، السنة الثالثة، الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٢م.
٢٣ – محمد القيسي : سبع ليال بتمام أهلتها ، إبداع ، يناير ١٩٩٢م
٢٤ – عصام المدمري : صراع، مجلة الشعر، العدد ٦٣ يوليو ١٩٩١م .
٢٥ – عبد السلام المساوي : توظيف التراث في الشعر العربي الحديث، مجلة العربي، العدد ٤١٢ ، السنة ٣٦ ، الكويت ، مارس ١٩٩٣م .
٢٦ – المهنا ، د. عبد اللّه أحمد : الحداثة وبعض العناصر المحدثة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت : وزارة الإعلام ، ديسمبر ١٩٨٨م.
٢٧ – علوي الهاشمي : أفكار أولية حول بنائية النص الشعري، مجلة شؤون أدبية، السنة الخامسة، العدد ١٦، الشارقة – ربيع ١٩٩١م.
٢٨ – د. محمد مصطفى هدارة : الحداثة والتراث، مجلة الهدى، العدد ١٦/ ١٧ المغرب ١٩٨٧م .
٢٩ – طه وادي : تحولات الأزمنة وتعارضات الحداثة، مجلة عالم الفكر، العدد ٣ ، المجلد ١٨ ، الكويت : وزارة الإعلام ١٩٨٧م.

ثالثاً : المراجع الأجنبية

1– Abo-Deeb K., **AL-Jurjani`s Theory of Poetic Imagery**, Aris and Phillips LTD, Warminster, wilts 1979.
2– Barthes R., "**Style and its Image**" in; "**The Literary Style**; A Symposium" ed. Schatman Oxford university press, 1961.
3– Barthes R, "**The Death of Author**", Stephen Heath (Ed;), Image Music _Text : Barthes (London 1977).

4– Empson, W.; **Seven Types of Ambiguity**, New Directions, New York, 1966.
5– Hawkes T.; **structuralism and semiotics**, university of California press 1977.
6– Jayyusi S. K.; **Contemporary Arabic Poetry**: **Vision and Attitudes**, Studies Modern Arabic Literature R. C. Ostele, (ed) London: A. & PH. 1975.
7– Lenin V. I.; **Materialism & Empiric-Criticism**, Progress, Moscow, 1970.
8– Lukacs G., The Ideology of Modernism, in: **Backgrounds to Modern Literature**, ed. by John oliver Perry, (San Francisco 1968).
9– Magliola R.; **Phenomenology and Literature**, Indiana Purdue University Press, 1978.
10– Mukarovsky J.; Standard Language And Poetic Language; In: **Linguistics And Literary Style** , Ed: By Donald C Freeman N.Y. 1970
11– Ogden C.K., and I.A. Richards; **The Meaning of Meaning**, Harcourt, Brace & Co., NewYork 1948.
12– **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, Enlarged ed; Macmillan Press Ltd. London 1975.
13– Richards I.A.; **The Philosophy of Rhetoric**, Oxford, New York1971
14–Richardson W. J.; **Heidegger through phenomenology**, Nether Lands, Hague, Martinus to thought Nijhoff, 1976.
15– Sebeok, T.A.;(ed.)"Closing statement: Linguistics and Poetics, in **style in Language**, Cambridge, Mass, 1960.
16– Todorov T., **The place of stylen in the literary style**: **A symposium**, ed., Schatman, Oxford University Press, 1971.
17– Wilkins D.A.; **Second–Language**, London, Edward Arnold; 1975

ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث
علاء الدين رمضان

الطبعة الأولى:
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٦م.
١٦٤ ص/ ٣٠سم* رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية بدمشق
٨١١ / ٩٠٠٩ س. ي. د. / ظواهر* ع/ ١٥٧١، ١٠، ١٩٩٦م.

الطبعة الثانية
الهيئة العامة لقصور الثقافة،
كتاب الطهطاوي(٦)، قصر ثقافة طهطا ٢٠٠٠م.
١٥٠ ص / ٢٠×١٥سم*
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٥٠١٨/ ٢٠٠٠م .

ALAUDDIN RAMADAN

Aesthetic Phenomena
In The Language Of
Modern Arabic Poetry

وكالة أرس للبحوث
2016

الهيئة العامة لقصور الثقافة
The General Organization of Culture Palaces
2000

اتحاد الكتاب العرب بسورية
The Arab Writers Union In Syria
1996